MONȘTRII SACRI

Valentin Silvestru

BÎRLIC

VALENTIN SILVESTRU

BIRLIC

— O viață trăită pe scenă —

VALENTIN SILVESTRU

BIRLIC

— o viaţă trăită pe scenă —

Casa de Presă şi Editura „RAMPA şi ECRANUL"
1991

Colecția „MONȘTRII SACRI" este realizată de Casa de Presă și Editură „RAMPA ȘI ECRANUL" S.R.L., autorizată prin sentința civilă nr. 547/SC din 25 aprilie 1991 a Judecătoriei sectorului 1 București, înmatriculată la Oficiul Registrului Comerțului al municipiului București sub numărul J 40/4103/ din 10 iunie 1991.

Str. Piața Amzei nr. 13
Sectorul 1 București Telefon 50 42 58

Trage-se cortinele, aprindă-se luceferii reflectoarelor ; să sune cuvîntul, să tremure inima. Răsucească-se în vraja scenei floarea talentelor, crească în soarele entuziasmului fructul nemuritor al adevărului ! Cei trei pereți între care ne mișcam, sînt din carton vopsit, dar simbolizează adevărul, binele, frumosul.

GRIGORE VASILIU BIRLIC

Ce s-a întîmplat în anul 1934 ? Lumea era frămîntată din cauze multe și diferite. Economia mondială se refăcea încet, greoi, de pe urma crizei din anii precedenți. Șomerii englezi mai declarau un „marș al foamei", care avea să producă multe neajunsuri londonezilor. Suirea pe tron a regelui Leopold al III-lea al Belgiei n-a provocat emoție ; nici alegerea ca președinte al Mexicului, al lui Lazaro Cardenas ; și, probabil, nici desemnarea lui Gheorghe Tătărăscu drept prim-ministru al guvernului român. Cercurile politice europene priveau cu interes semnarea, la Atena, a Pactului înțelegerii balcanice, pentru un statu-quo în această regiune, dar erau cutremurate de asasinarea, la Marsilia, a regelui Alexandru al Iugoslaviei și a ministrului de externe francez Louis Barthou. Poate că loviturile militare de stat din Letonia, Estonia, Bulgaria n-ar fi căpătat o importanță prea mare dacă n-ar fi coincis cu uciderea cancelarului Dolfuss al Austriei și autonumirea, insolentă, a lui Adolf Hitler ca Führer, conducător al națiunii germane și cancelar al Reich-ului.

Altminteri, cei preocupați de știință și chiar cititorii obișnuiți ai revistelor-magazin aflau că soții Maria și Frederic Jolliot-Curie au descoperit radioactivitatea artificială și că a început fabricarea industrială a apei grele. Că s-a inițiat, în Texas, extragerea petrolului din subsolul oceanului, cu cea dintîi platformă de foraj marin. Că savantul E. Euler a descoperit prostagladinele. Și că s-au pus bazele unui miraculos aparat de transmitere a imaginilor la

distanță, pe care inventatorii lui l-au numit „televiziune".

Consumatorii de literatură căutau în librării noile romane scrise de Thomas Mann și Ștefan Zweig, iar comentatorii specializați vorbeau cu însuflețire despre cărțile proaspăt apărute ale lui André Gide, Georges Duhamel, Jean Giraudoux. În Spania se ivea, în teatru, o piesă aspră, novatoare, numită *Yerma*, a poetului și dramaturgului Frederico Garcia Lorca, celebru ca suprarealist. În Germania stîrnea senzație lucrarea antitotalitară a tînărului poet și eseist Bertolt Brecht, *Capete rotunde și capete țuguiate*.

În peisajul cultural românesc se vădea că e un an bun al romanului, poeziei, istoriei literare. Iată cîteva apariții din acel anotimp : *Crăciunul de la Silivestri* de Ionel Teodoreanu, *Moartea fratelui meu* de G. M. Vlădescu, *Steaua robilor* de Henriette Yvonne Stahl, *De două mii de ani* de Mihail Sebastian, cu o antiprefață a lui Nae Ionescu, *Ochii Maicii Domnului* de Tudor Arghezi, *Întoarcerea din rai* de Mircea Eliade, *Zilele și nopțile unui student* de Gib Mihăescu. Maeștrii prozei oferă și ei cărți noi : Cezar Petrescu, *Duminica orbului*, Liviu Rebreanu, *Jar*, Mihail Sadoveanu, *Viața lui Ștefan cel Mare*. Prima selecție de poezii a lui George Bacovia e primită favorabil de critică — și se consideră nimerită acordarea Premiului național de poezie acestui scriitor și lui Tudor Arghezi. Dar atenția principală se îndreaptă spre cărțile de critică, istorie literară, eseistică : *Istoria literaturii române contemporane* (2 volume) de Nicolae Iorga (violent contestată), *Opera lui Mihai Eminescu* de G. Călinescu, *Nu* de Eugen Ionescu, *Pentru arta literară* de Paul Zarifopol, *Mathesis sau bucuriile simple* de Constantin Noica. Se nasc — și sînt imediat agreate, într-un fel sau altul — reviste de cultură cu sau fără coloratură

politică ; la Iași, „Manifest", redactor șef un tînăr critic și publicist, fost secretar al lui Garabet Ibrăileanu, George Ivașcu. La București, revista de poezie „Pleiade", diriguită de Ion Pillat și „Revista Fundațiilor Regale", inițiată de Paul Zarifopol, condusă ceva mai tîrziu de Camil Petrescu. La Craiova, „Meridian" a lui Tiberiu Iliescu.

Nu e un an rău nici pentru teatru. Sînt discutate — și au ecou — *Avram Iancu* de Lucian Blaga (publicată și montată în premieră la Cluj, cu Ion Tîlvan ca protagonist). I se reprezintă, aceluiași autor, la Lvov, în Polonia, *Meșterul Manole*. Se joacă piesa *Neamul Șoimăreștilor* de Mihail Sorbul, după romanul omonim al lui Sadoveanu. G. M. Zamfirescu e apreciat (cu rezerve) pentru *Idolul și Ion Anapoda*, montată într-o distribuție somptuoasă : Sonia Cluceru, Elvira Godeanu, G. Calboreanu, A. Pop Marțian ; regia nu pare însă prea inspirată. Se află, nu fără surprindere, că piesa *La pragul minunii*, a doctorului și poetului Vasile Voiculescu, e pusă în scenă la Paris, de George Pitoëff. Regizorul Ion Sava înființează „Teatrul de Vedenii", unde montează adaptări după Kipling, E. A. Poë, E. T. A. Hoffman, dar ieșenii nu prea gustă inovațiile. În sfîrșit, la București, regizorul animator foarte laborios și întreprid Sică Alexandrescu deschide, împreună cu scriitorul prețuit Tudor Mușatescu, în Palatul Eforiei Spitalelor Civile, într-o sală mică dintr-un pasaj al Bulevardului Elisabeta, o companie căreia, pînă în 1940, i se va spune „Teatrul Vesel". Începînd din luna octombrie a anului 1934 steaua acestui teatru va fi tînărul Grigore Vasiliu, căruia, după considerabilul său succes în *Birlic* (cu o farsă de vienezii Arnold și Bach) i se va adăuga cognomenul „Breloc" (adică aducător de noroc) și apoi chiar acela de „Birlic". Îl va păstra toată viața.

Deși sînt mai multe versiuni nu știm precis cine i-a zis întîi așa ; Tudor Mușatescu, adaptatorul principal al comediei, a dat piesei titlul — nu și actorului porecla. Cînd l-am întrebat pe scriitor, el mi-a răspuns că publicul i-a lipit lui Vasiliu al treilea nume. Sică Alexandrescu pretindea că el e cel ce l-a trecut astfel, pentru prima oară, pe afis. Actorul îmi povestea că atît de popular devenise numele personajului (și titlul piesei) încît el nu s-a mai opus, de la un moment dat, mulțimilor de spectatori și l-a adoptat, mai ales că presa nici nu-l mai nota altfel.

Dar ce înseamnă acest cuvînt ? La jocul de cărți era pseudonimul As-ului, în argot-ul cartoforilor din secolul nouăsprezece. Școlarii moldoveni — spune dicționarul — îl foloseau în glumă pentru numirea notei unu din catalog. E și numele spetezei verticale care trece prin mijlocul zmeielor construite și înălțate de copii. Semnificația de unu, unitate, primul, tine probabil și de proveniența turcească : „Birlik" e unitatea de bir din timpul fanarioților, care încasau dările prin lefegii greci și români, dar asistați de cătane otomane. Are și două diminutive : „Birlicel" și „Zbirlic" (în sud, spre Dunăre). Însă din anul 1934, luna octombrie, toate aceste sensuri, care oricum nu mai aveau circulație în limba vorbită, au secat, substantivul comun devenind propriu, atribuit unei persoane, rămînînd să indice în istoriile teatrului românesc, în dicționarele universale de specialitate, în alte cărți de referință, unul din cei mai mari actori comici ai secolului douăzeci.

Grigore Vasiliu s-a născut în familia unui mic negustor, la 24 ianuarie 1904, la Fălticeni, un oraș patriarhal și unde existența avea un curs molcomit. Dintre cei doi frați — Petre Vasiliu-Falti, mai tîrziu sculptor, figurînd și el, de două ori, în filme ale lui Jean Georgescu

ca personaj mut și zîmbitor) nu Grigore era cel mai zburdalnic. Se arăta un învățăcel cu tragere de inimă, și în școala primară, și la liceu ; un copil vrednic. Năzdrăvan, iubind glumele, îndrăgind șotiile, frecventînd, ca adolescent, turneele teatrale, dar fără să manifeste vreo atracție deosebită pentru scenă. De aceea, cînd tatăl i-a propus să intre la Facultatea de Drept ca să ajungă avocat, tînărul n-a pregetat și, după o studenție fără evenimente, a absolvit acea Facultate obținînd o diplomă ce-l destina pledoariilor la bară ; sau magistraturii. Un demon lăuntric l-a îndrumat însă și spre arta dramatică. A fost elev al unui prestigios actor al vremii, Petre Sturdza. Profesorul de la Conservatorul de artă dramatică nu pomenește în voluminoasele sale „*Amintiri*" de elevii săi, și deci nu avem știri despre cum îl privise și pe acesta. Se pare însă că aptitudinile îl reliefau și cum funcționa un Teatru Național la Cernăuți, iată-l pe fostul studinte în Drept și aspirant la grațiile Thaliei bătînd la poarta acelei instituții.

Cum a ajuns acolo ? Jules Cazaban mi-a povestit că fiind ei colegi de studenție și acela aflîndu-se tare nevoiaș, l-a recomandat ca figurant la Teatrul Național, deoarece își imita nostim colegii și profesorii și era un povestitor hazos. „M-a ascultat, s-a luat după mine, i-a plăcut să fim împreună".

Să ascultăm însă și mărturisirea autobiografică a celui în cauză, făcută unui reporter al „Rampei" în 1935 : „Trebuie să-ți spun că nici prin gînd nu mi-a trecut vreodată să devin actor. N-am spus niciodată versuri, n-am jucat niciodată în piese de teatru pe la serbările școlare, în sfîrșit, nu m-am manifestat niciodată ca un viitor actor... voiam să mă fac clown ! Îți închipui că a trebuit să renunț la acest ideal și să-mi văd de drum. Terminînd liceul — liceul din Fălticeni — părinții m-au

trimis să urmez Dreptul la Cernăuți. M-au trimis ; însă, oameni săraci, n-au putut să-mi dea și mijloacele necesare. Din care cauză o duceam greu de tot. N-aveam bani de un pantof. De o țigară. De multe ori, nici de masă. A intervenit atunci Jules Cazaban, cu care eram coleg de Facultate și care totodată era angajat la Teatrul Național, îndemnîndu-mă să fac figurație cu 50 lei pe seară. L-am ascultat și am început să fac figurație la Teatrul Național. Director era Dragoș Protopopescu. Tot asistînd la spectacole, într-o bună zi m-a remarcat și i-a spus lui Aurel Maican, care era director de scenă, să caute o piesă pentru mine. Am fost distribuit în *Musca spaniolă*, o comedie de Arnold și Bach. Rolul principal. Un gaga. Un tîmpit. De emoție — socotește și dumneata, nici Conservator, nici alte roluri jucate — la premieră m-am încurcat teribil și am fost mai... gaga decît ar fi cerut textul. Publicul s-a amuzat împărătește, și m-am pomenit eroul unui răsunător succes. Am fost angajat cu 6 000 lei pe lună. Materialicește, mă aranjasem... Hai, acum, să urmez și Conservatorul. Eram peltic și scuipam cînd vorbeam. Mă prezint la examenul de admitere și, firește, sînt respins : „Mai sînt și alte meserii, băiatule !" Nu m-am dat bătut. Am venit să dau examenul de admitere la Conservatorul din București. Ghinion : 120 de candidați și eu, cu „V", ultimul dintre ei. Comisia, plictisită. M-am suit pe estradă și n-am apucat să recit decît titlul fabulei lui Grigore Alexandrescu *Cîinele și cățelul*, cînd m-am văzut singur în sală. Comisia plecase ! Ea plictisită, eu peltic... îți închipui... M-am înapoiat la Cernăuți. Am mai scăpat de pelticeală și am reușit să fiu primit la Conservator. Plecase Dragoș Protopopescu de la direcțiunea Teatrului Național și în locul lui venise Victor Ion Popa, care m-a distribuit în *Să nu te miri de nimic* de Perlinsky și în

Amanetul de Holberg. A urmat directoratul lui Mișu Fotino. Sub direcțiunea lui am jucat în *O scrisoare pierdută* pe Agamiță Dandanache și, în cadrul schimbului de actori, l-am făcut pe Weidenbaum din *Institutorii* pe scena Teatrului Național din București".

Ce a însemnat Teatrul Național din Cernăuți ?

La sfîrșitul anului 1920, în condițiile întregirii teritoriului național, Constantin Cehan-Racoviță, George Voevidca și Teodor Nastasi — unul din întemeietorii teatrului de păpuși profesionist din țara noastră — semnînd în numele direcțiunii „Teatrului popular Delavrancea" din Cernăuți adresează ministrului Octavian Goga un amplu și însuflețit memoriu în care-l roagă să subvenționeze acest teatru, înființat prin inițiativă locală. În „Istoria teatrului în România" (vol. III, Ed. Academiei, 1973) se consemnează că memoriul n-a rămas fără ecou. Directorul general al teatrelor, Alexandru Mavrodi, telegrafiază directorului Naționalului ieșan, Mihai Codreanu, pentru a-l anunța că, în conformitate cu recomandările Ministerului Artelor, ansamblul din capitala Moldovei urmează să inaugureze Teatrul Național din Cernăuți la 1 februarie 1921.

Li se recomandă ieșenilor să deplaseze acolo „elementele artistice cele mai de seamă" pe care le are teatrul și să prefere „o piesă din repertoriul original cu subiect istoric național." Conducerea ieșeană optează pentru *Vlaicu Vodă*. Istoricul Em. Manoliu descrie clădirea instituției bucoviene ca solidă, încăpătoare, bine întreținută de Primărie și totdeauna ospitalieră pentru trupele române și germane ce se abăteau pe aici. Pînă la Unire, ansamblul care o stăpînise fusese german.

Reprezentația augurală e primită cu mare entuziasm, iar actorii Aurel Ghițescu, Sorana Țopa,

Lucia Braborescu sînt ovaționați și pe stradă, nu numai pe scenă.

Director fu numit profesorul-animator Constantin Berariu. El săpă pe frontispiciul clădirii noua titulatură. Era om de cultură, scrisese și piese. Nu izbuti să obțină, de la început, subvențiile promise. Se mulțumi deci să fie gazdă bună pentru turnee ale teatrelor din București și Iași. Ministerul Artelor îi propuse, de la un moment dat, să-i accepte ca ajutoare pe soții Alice și Petre Sturdza (acesta ca director artistic). Noii veniți angajară, la rîndul lor, cîțiva artiști buni — Ovid Brădescu, Lily și Nae Bulandra, Ilie Cernea, Nello Bucevschi, tînărul Jules Cazaban. Deschiseră și o școală de artă dramatică, despre ale cărei rezultate bune mi-a vorbit și Cazaban (în monografia ce i-am închinat-o, Ed. Meridiane, 1964) și le-a pomenit și Birlic celor care l-au intervievat. În *Schiță pentru istoria teatrului românesc* (Ed. Vremea, 1938) Ion Anestin arată că, în 1925, a fost numit ca director tînărul profesor Dragoș Protopopescu. El căpătă o subvenție mai mare (și reală) de la Minister. Constitui o nouă trupă, din care făceau parte tinerii actori Gina Sandri, Petre Bulandra, Silvia Fulda, Vasile Lăzărescu și elevii de Conservator N. Sireteanu, Grigore Vasiliu. E acceptat ca regizor Aurel Ion Maican (va rămîne aici între 1926—1928), iar ca scenograf, baronul George von Loewendal — pictor, grafician, și ceea ce numim azi scenotehnician. Colaboratori regizorali sînt aleși Victor Bumbești și Victor Ion Popa.

În stagiunea 1926—27 se reprezintă *Trandafirii roșii* de Zaharia Bârsan, *Nyu* de Osip Dimov, *Glauco* de Morselli (toate semnate regizoral de Victor Bumbești), *Henric IV* de Pirandello, *Cămila trece prin urechile acului* de Fr. Langer și *Pantallon* de James Barrie, în direcția de scenă a lui Victor Ion Popa, iar *Ano-*

nimul, Cinematograful, Crimă și pedeapsă, Kiki de A. Picard, de Aurel Ion Maican. După definitivarea sa în postul de regizor permanent, Victor Ion Popa iscălește spectacolele *Daria* de Lucian Blaga, *Un erou* de N. Kiritescu, *Cuiburi sfărîmate* de Sandu Teleajen, *Elena* de Radu Sbierea și *Anno Domini* de Ion Marin Sadoveanu.

Lui Dragoș Protopopescu, demisionat, îi succede la direcție Victor Ion Popa. Acum montează Aurel Ion Maican *Viforul*, R.U.R. de Capek și *Teatrul din Castel* de Fr. Molnar. Directorul pune în scenă (cît a stat în acel scaun, 1927—1929) *Unchiul Vanea*, *Azilul de noapte*, *Colportaj* de Kaiser, *Vis rău* de Sișmanov, *Phedra* de Racine, *Clopotul scufundat* de Hauptmann, *Dr. Knock* de Jules Romains, *Ca scolarii* de Birabeau, *Ratatii* de Lenormand, *În larg* de Sutton Vane, *Eroul și soldatul*, *Pygmalion și Androcles și leul* de Bernard Shaw (aici apare și Grigore Vasiliu), *Oedip* de Sofocle, *Poveste de iarnă* de Shakespeare, *Liga tinerimii* și *Stricoții* de Ibsen, *Ulciorul spart* de H. von Kleist, *Volpone* de Zweig, după Ben Jonson, *Omul care a văzut moartea* de V. Eftimiu, *Manechinul sentimental* de I. Minulescu, *Omul cu mîrtoaga* de G. Ciprian. Premierele se înșirau rapid, repetițiile durînd uneori doar cîte o săptămînă. Dar se muncea intens și publicul venea cu bucurie. În materie repertorială se alegeau aproape numai piese noi ; unele din titluri au alimentat, de-atunci, majoritatea formațiilor profesioniste din țară, cîteva continuînd a fi fructificate și azi, datorită selecției cernăuțene. „Istoria teatrului în România" subliniază, cu îndreptățire, că viața teatrală bucovineană se înscria pe coordonatele unui program substanțial, statornicit de V. I. Popa : „O idee de continuitate cu tradiția — dar cu tradiția cea mai îndepărtată, a jocurilor populare și a zicătorilor — o idee

de reteatralizare pe datele proprii ale geniului creator local, ideea unei școli de regie națională, prin care să se valorifice muzica interioară a cuvîntului și puterea de expresivitate a limbii românești". E cert că omul de teatru complet care era V. I. Popa a reprezentat în arta românească o conștiință, un crez, o teorie și o practică înaltă, un avanpost intelectual. A editat și o revistă „Spectator" (coperta, desenată de Ion Anestin), întocmită cu îngrijire, în care el și ceilalți regizori semnau articole, studii, mărturii, traduceri — printre colaboratori fiind poeții Otilia Cazimir, Radu Boureanu, A. Pop Marțian (și actor) — știri de interes din țară și de peste alte meridiane. A inițiat primul ciclu de conferințe experimentale, a organizat spectacole speciale pentru școlari, soldați, muncitori, a întreprins turnee pe tot cuprinsul Bucovinei. L-a angajat pe G. M. Zamfirescu ca regizor (acesta debutează aici, punînd în scenă, printre altele, în anii 1929—1930, *Înșir-te mărgărite* și *Akim* de Victor Eftimiu).

Maria Ventura, trecînd prin Cernăuți (ori ducîndu-se special să-l vadă) îi oferă condiții avantajoase energicului și inspiratului regizor ca să vină la București, la teatrul ei. Odată cu dînsul pleacă mai mulți actori buni. Noul director, profesorul universitar Alexandru Procopovici, aduce alți oameni în trupă: Mișu Fotino, Gheorghe Aurelian, Dem. Moruzan. Nici acest directorat nu e de durată. Profesorul Eugen Bădărău, căruia i se încredințează conducerea, preferă piesele ușoare, în care se evidențiază ca actor comic Mișu Fotino, el făcînd și direcția de scenă. În Stagiunea 1931—32 s-au reprezentat — după cum informează Ioan Massoff în vol. VII din istoria sa „Teatrul românesc", Editura Minerva, 1978 — *Gheorghe Lazăr* de Nicolae Iorga, *Molima* de Ion Marin Sadoveanu, *Crima din strada Justiției* de G. Costăchescu,

regizor fiind Sica Alexandrescu, iar scenograf acelaşi G. Loewendal, *Madame Sans-Gêne* de Victorien Sardou şi Emile Moreau, *Ploaia* de W. Somerset Maugham, *Taifun* de Melchior Lengyel — interpretat, printre alţii şi de Grigore Vasiliu („care-şi cucerise, piesă cu piesă, în rolişoare, simpatia publicului"), *Hoţul* de Ed. Bernstein, o dramatizare după *Ţiganiada* de C. Fruncă, *Ginerele domnului preţeci*, localizare de Paul Gusty. Tînărul şi simpatizatul actor a mai apărut şi în *Muşcata din fereastră* de Victor Ion Popa, *Pottasch şi Perlmutter* de Dick Glanway, *Stiloul* de Fodor Laszlo, *Panţarola*, debutul dramaturgic al lui Tudor Muşatescu.

Directorul Leca Morariu a deschis stagiunea 1933/34 cu *Viforul*, dar pe urmă a făcut loc mai ales unor piese fragile, presupunînd că atrage astfel publicul şi că va mai birui marile anevoinţi economice ale teatrului. *De la 5 la 7* de André Mery, *Necunoscuta* de A. Bisson, *Crima mea* de G. Beer şi altele. Însă printre ele s-au intercalat şi *Nora* de Ibsen, *Revizorul* de Gogol, *Boieri şi ciocoi* de Vasile Alecsandri, *Aşa cum mă doreşti* (Come tu me voi) de Pirandello ; nu toate au însemnat şi lucrări scenice de valoare, pentru că regizorii erau în bună parte actori, — şi nu totdeauna din cei mai buni — şi pentru că se lucra gîfîind. „Leca Morariu — spune I. Massoff — n-a ştiut ce să mai inventeze pentru atragerea publicului — abonament cu preţuri reduse, organizarea de aşa-numite „cicluri culturale", şezători, concerte, „cuvinte introductive" înainte de ridicarea cortinei — dar strădaniile sale n-au dat rezultatele urmărite".

S-a continuat cu *O noapte furtunoasă*, *Plicul* de Rebreanu, *Idiotul* după Dostoevski, *Sînziana şi Pepelea* de Alecsandri, *Conu Leonida faţă cu reacţiunea* şi *Năpasta*. Neputîndu-se descurca altfel, directorul a acceptat şi o revistă, *Pardon*

d-expresie de Atanasie Mitfric și Victor Hondrea, pe care a susținut-o toată trupa.

Însă la sfîrșitul sezonului, guvernul liberal a hotărît anularea subvenției de stat, desființînd Teatrul Național din Cernăuți, așa cum s-a întîmplat și cu cele de la Chișinău și Craiova. Interpelările din Parlament n-au obținut nici un răspuns. Nici protestul unit al societății Scriitorilor Români, Societății Autorilor Dramatici, Societății Compozitorilor, în care se spunea: „...recunoaștem că vitregia timpului silește Ministerul Artelor, ca pe atîtea foruri administrative, să recurgă la mari reduceri bugetare (...) credem însă că aceste instituții trebuie privite ca nobile instrumente de propagandă a culturii românești (...) socotim că în lupta ce se dă astăzi de către toate neamurile pentru afirmarea geniului național o asemenea desființare ar echivala cu retragerea din tranșee a unor unități de pe frontul înaintat".

Dar Grigore Vasiliu apucase să plece în Capitală, unde devenise *Birlic*.

Stagiul la Cernăuți al actorului, stagiu de formare, a fost o șansă. Aici, Victor Ion Popa și Aurel Ion Maican, cei dintîi au descoperit harul comic al novicelui și l-au ajutat să și-l fasoneze. Birlic, petrecîndu-și copilăria și adolescența în tîrgul moldovenesc, își îndreptase observația spre tipuri de provinciali hazoși și firoscoși, oameni de duh cărora le sărea repede țandăra, dar se și împăcau tot atît de iute, neținînd supărare și nepăstrînd ranchină. Umorul moldovenesc e un aliaj prețios de voioșie spontană, ironie fără venin, tandrețe, amărăciune, parapon, resemnare și filosofie optimistă. El e prezent în conversații prelungite și blajine, în povestirea unor întîmplări pitorești, cleveteli picante, colocvii bachice prelungite și taifasuri bătrînești la gura sobei, ori sub umbrare, vara, cu suave amintiri de tot soiul. Climatul cel mai

propice acestui umor e amiciția față de cunoscuți ori necunoscuți. Birlic avea darul natural al dialogului vesel, al glumei mucalite.

Regizorii amintiți — și apoi Sică Alexandrescu, ori Soare Z. Soare și, din nou, Maican — i-au cultivat mirările candide sau mînioase, talentul de povestitor și modalitatea populară de a glumi. L-au ajutat să compună, cu amănunte caracteristice, măști. La examenul de absolvire a Conservatorului (profesoară fiind Gina Sandri) a beneficiat de o piesetă scrisă pentru el. „Am jucat rolul principal dintr-o piesă cu un singur act, necunoscută de nimeni, și intitulată *Scaunul particular*. Un act scris special pentru mine de dramaturgul Mircea Ștefănescu, care, vorba aceea, m-a văzut și m-a plăcut. Cu această piesă am făcut și primul meu turneu în țară". Victor Ion Popa, care era și dramaturg, l-a distribuit în premiera piesei sale *Mușcata din fereastră*. Iar Tudor Mușatescu a insistat să-l aibă în distribuție, în *Panțarola* (aici, într-un rol de detectiv), în ambele spectacole umorul foarte tînărului actor revărsîndu-se îmbelșugat. *Pădurea spînzuraților* de A. Mitric, după Rebreanu, i-a impus un alt mod de prestație, dar și aceea reliefată.

Evident, în răstimpul petrecut la Cernăuți, acest umor s-a cheltuit și în întreprinderi scenice mărunte, lipsite de prestanță, repertoriul alcătuindu-se în permanență sub imperiul necesităților materiale presante și multe, și al unor inspirații nu totdeauna de ordin cultural.

În stagiunea 1928—1929 s-au dat 28 de premiere, iar în anul artistic 1929—1930 s-au pus în scenă 38 de piese, ceea ce chiar directorul semnala ca un „record" nemaivăzut. Toate decorurile și costumele din acești ani le-a creiat, cu enorme greutăți și cu o fantezie inimaginabilă în a transforma, adapta, curăța, petici, folosi a doua și a șaptea oară aceleași materiale

— George Loewendal. El e acela care a inventat o scenă glisantă și, după cît se pare, tot aici, și prima turnantă din țară (cu ocazia spectacolului *Crimă și pedeapsă*, după Dostoevski).

Birlic făcea de toate, uneori roluri mărunte, episodice : Emile Sorin în *Bava Africanul* de B. Zimmer (direcția de scenă Victor Ion Popa, asistent Jules Cazaban), Bibliotecarul în *Ratatii* de Lenormand, Vărul uscățiv în *Jedermann* de Hoffmansthal, Șmil în *Taras Bulba* (după Gogol), Judecătorul Oelschläger în *Prostul* de L. Fulda, Inspectorul Trivelin în *Iubitul* de Jacques Deval (regia, G. M. Zamfirescu), Toma Diafoirus în *Bolnavul închipuit*, David în *Fracul* de Draghely Gabor ; dar chiar și personaje cu o singură și impersonală apariție : Ion Soldatul în *Curcanii* de Grigore Ventura (regia, Misu Fotino), Un căusel în *Vlaicu Vodă*, Un bătrîn în *Neamul Soimăreștilor*. Din cînd în cînd, publicațiile cernăuțene „Glasul Bucovinei" și „Czernowitzer Morgenblatt" îl remarcau, mai ales pentru calitatea umorului (bunăoară în *Kiki* de A. Picard, în *Comedia fericirii* de N. Evreinoff). Rolul din *Țăranul baron* de Holberg a fost atît de agreat de public (și pentru mască) încît Loevendal i-a făcut două portrete în cărbune. Trebuie să mai fi fost și în alte distribuții (poate) cu lume multă și mai ales în comedii : *Făt Frumos în genunchi* de Mircea Ștefănescu, *Circul* de P. P. Negulescu, *Ce știa satul* de I. A. Valjan, *Hamlet, Poveste de iarnă, Sfînta Ioana* de Shaw, *Moartea lui Danton* de Büchner, *Cîntecul țapului* de Fr. Werfel, *Domnul de Pourceaugnac* de Molière, *Proteu* de Paul Claudel, *Plutus* de Aristofan.

Din felul în care mi-a descris Birlic venirea sa în Capitală reiese că interesat de calitățile comice ale fălticineanului, Sică Alexan-

drescu i l-a recomandat călduros lui Ion Iancovescu. Amîndoi au decis, se pare, să-l cheme la București oferindu-i posibilitatea de a juca în formația ce aveau de gînd s-o întemeieze împreună. Tudor Mușatescu, mereu în combinație de întreprinzător cu cei doi neobosiți întemeietori de teatre, s-a raliat proiectului și l-a îmboldit, la rîndul său, pe tînărul actor să primească oferta. Într-o carte de memorialistică, Sică Alexandrescu notează: „l-am descoperit și l-am adus la București." Iată și versiunea din „Teatrul" (2/1970): „Se împlinesc exact 40 de ani de cînd, cu prilejul unor puneri în scenă la acest teatru național din nordul Moldovei, l-am cunoscut pe tînărul începător Grigore Vasiliu. Natura sa comică m-a impresionat de cum l-am văzut. Plecînd spre București l-am luat cu mine către un destin pe care nu-l vedeam limpede, îl presimțeam numai (...) Nu peste multă vreme i-am încredințat rolul principal din farsa *Birlic,* care i-a pecetluit viața". În monografia sa *Ion Iancovescu,* Ioan Massoff notează despre Birlic că „a fost descoperit de Iancovescu la Teatrul Național din Cernăuți". Se pare, totuși, că „descoperirea" a fost a mai multora.

„Propunerea, cîteva luni mai tîrziu, — mărturisește actorul în interviul amintit, din „Rampa" — de a juca o *stagiune* (n.n.) la București a fost a lui Sică Alexandrescu. Poate că n-aș fi acceptat-o, cu gîndul la publicul cernăuțean, care mă simpatiza foarte mult, dar și o decepție sentimentală a contribuit să mă facă să primesc această schimbare de aer. Prima piesă a fost *„Aluniță de sub fustă".* Am jucat un rol de servitor alături Agatha Bârsescu, Didy Theodorescu și Iancovescu. A urmat *Vircolacul,* piesă special aleasă de Iancovescu pentru a-mi face „vînt". Jucam rolul

principal, iar Iancovescu pe un servitor. Piesa a căzut".

Cert este deci că a venit în Capitală și a rămas aici. Împrejurarea propriu-zisă e descrisă colorat de același Ioan Massoff. Ion Iancovescu, neastîmpărat, mereu în goană după săli și performanțe, îi propusese, în 1932, lui Sică Alexandrescu să înființeze Teatrul Academic în sala Dalles. Dar cu toate stăruințele celor doi, Academia Română, proprietara fundației, hotărî ca această sală să fie destinată exclusiv concertelor. Atunci, noii directori fără local au hotărît să închirieze o sală mică, de la etajul clădirii Eforiei Spitalelor Civile, de pe bulevardul Elisabeta (azi Kogălniceanu) unde funcționa la parter un teatru numit Vox, la etaj o sală mare, unde își desfășura activitatea, pe timp de iarnă, ansamblul lui C. Tănase „Cărăbuș", și tot la etaj aflîndu-se și un cabaret intitulat „Chat noir", după numele unei firme pariziene. Au găsit cîțiva creditori care au finanțat reconstituirea și amenajarea interiorului și, în 1933, au inaugurat „Teatrul Iancovescu". Premiera o constituia comedioara anodină *Îngeborg* a austriacului Kurt Goetz, tradusă și adaptată cu titlul *Alunița de sub fustă*. Sala era frumos amenajată ; avea doar opt rînduri de fotolii ; putea adăposti pînă la 400 de spectatori. Trupa se alcătuise interesant : Iancovescu, marea tragediană Agatha Bârsescu, Mișu Fotino, Maria Wauwrina (adusă de la Operetă), Didy Théodorescu și tînărul proaspăt venit din provincie, Grigore Vasiliu (fără poreclă). Eșecul a fost total, datorită pripei, dezorganizării, relei alegeri a piesei. Debutul omului nostru a fost remarcat, dar oarecum în trecăt, chiar dacă el declară (tot în interviul din „Rampa") : „Cronica dramatică m-a ridicat în slavă. Ce elogii ! Îmi pare rău că n-am păstrat criticile."

Directorul — care mai mult se ambiționa în urma nereușitelor, decît se descuraja — a montat, în succesiune rapidă, alte două piese bulevardiere : *Heloisa s-a pocăit* după Alfred Savoir și *Vîrcolacul* de Rudolf Lothar. Trupei i s-au adăugat, printre alții, N. N. Matei, Paul Stratilat (viitor regizor la Radio), Tinel Atanasiu, G. Chamel, Mania Antonova și cîteva domnișoare dacă nu atît de talentate, în orice caz arătoase. Nici în aceste două distribuții — și spectacole aproximative — Grigore Vasiliu n-a avut o prezență care să-l impună. A urmat o reprezentație cu *Rumba,* dar stagiunea s-a încheiat falimentar, trupa plecînd să joace, vara, la Cazinoul din Sinaia.

În acest răstimp, frămîntat de ceea ce ar putea face ca să-și mențină teatrul și în toamnă, Ion Iancovescu a ales o scriere a autorului italian Luigi Bonelli, care își semna lucrările cu numele fantezist al unui presupus rus alb Vasili Cetoff Steinberg. I-a cerut peninsularului dreptul de a adapta piesa aleasă „pe românește". Bonelli a fost de acord. Adaptarea a reprezentat, de fapt, rescrierea textului originar.

Printr-o abilă campanie publicitară și înconjurînd repetițiile de mister, de anunțarea sosirii autorului la București, s-a ajuns la o premieră de senzație : *Împăratul.* O farsă de modalitate pirandelliană, în care eroul, jucîndu-l pe Napoleon, ajunge să se creadă chiar Bonaparte însuși. Intr-o sală atît de plină „încît nu mai puteai arunca un ac", Iancovescu a repurtat un nemaipomenit succes de public, împreună cu Grigore Vasiliu, Mania Antonova, Veve Cigallia, N. N. Matei și alții, beneficiind — ca și confrații — de cronici foarte elogioase, printre care și una a lui Camil Petrescu. După împlinirea a 100 de reprezentații, spectacolul a plecat în turneu prin țară, călătorie ce a con-

tribuit la popularizarea și a actorilor noi ai companiei.

Surprinzător însă, ca totdeauna, Ion Iancovescu și-a anunțat, brusc, asociatul că părăsește această formație, întrucît are alte planuri. În urma acestei dezertiuni Sică Alexandrescu a hotărît, împreună cu noul său partener, Tudor Mușatescu, să cumpere instituția și s-o numească „Teatrul Vesel". (După doi ani, primul director a revenit aici, ca actor, însă doar pentru o stagiune, și a fugit iar, ca de obicei, către alții). Perspicace și sensibil în ce privește disponibilitățile actorilor pentru un anume gen, specie, parcelă repertorială, „emploi", Sică Alexandrescu a ajuns la concluzia că Grigore Vasiliu e un artist de un tip special și cu o zestre comică deosebită. Îl urmărise la Cernăuți, apoi pe scena lui Iancovescu și observase — în vara lui 1933, la Grădina de vară a cinematografului „Marconi", unde-l dusese chiar el, ca acela să nu șomeze — cît de repede și sigur obține aplauzele mulțimii. I-a propus deci lui Tudor Mușatescu să găsească — și să adapteze o piesă pentru Grigore. Și s-au oprit împreună asupra unei farse de Arnold și Bach, pe care dramaturgul a localizat-o, în sensul că a plasat o parte din personaje în nordul Moldovei, iar pe eroul numit acum Costache Perjoiu, chiar la Fălticeni. Mușatescu a inserat multe din zicerile sale aforistice atît de vesele, rămase în analele umorului românesc ca „mușatisme". Regizorul a orînduit și el unele momente și scene în așa fel încît actorul să fie servit din plin de situații comice grase și să capete conturul cel mai pronunțat. Moldoveanul cumsecade, adus la București ca să repună pe linia de plutire o întreprindere falimentară, trece prin felurite aventuri, culminînd cu șotia unei actrițe care i se așează în brațe, la teatru, spectatorii aclamîndu-l pen-

tru reacțiile sale naturale și cerînd să-l revadă în fiecare seară. Felurite quipro-quo-uri cu substituiri de persoane, mosteniri enorme care ba există, ba dispar, neveste care ascund soților actuali adevăruri din tinerețe, femei ieșite care nu mai știu cum să-și rînduiască amanții ca să nu se ciocnească între ei, bătrîni craidoni iritați, domnișoare oneste ce salvează tineri aflați pe buza prăpastiei păcatului, se întretaie într-un șir de peripetii ce avînd o logică precară și firul de ață albă cu care sînt cusute, mereu la vedere, nu sînt totuși lipsite de un ton de badinerie și de un aer de familiaritate caracteristic întregii opere a lui Musatescu. Căci Arnold și Bach au furnizat doar o parte din canava și din replici. Scriitorul român a fasonat comedia și a configurat eroul cu veracitate.

Succesul piesei *Birlic* a fost enorm și prelung. I-a plăcut și interpretului ceea ce juca? „Grozav — răspunde el unui gazetar de la revista „Rampa" (4 februarie 1935). Dacă nu mi-ar fi plăcut, crede-mă, n-aș fi jucat-o cu atîta plăcere, nu mai puțin de 100 de ori, seară de seară. E unul din puținele roluri care m-au pasionat. Și asta pentru că sub masca comică a lui Costache Perjoiu se ascunde o umanitate tristă, un ins pe care pot spune că l-am cunoscut, l-am înțeles. Și l-am adîncit (...) Am căutat ca în marginea poantelor ilariante ale acestui bătrîn și naiv, contopist să presar și cîteva note nostalgice. E, dacă vrei, în linia acestui rol cîte ceva din existența noastră, a tuturor. Un fel de „rîzi paiață" care mă doare". Și o confesiune de alt ordin, făcută tot „Rampei", în iunie 1935 : „De succesul lui *Birlic* se leagă nu numai reputația pe care mi-am cîștigat-o, ci și actuala mea stare civilă : căsătoria cu Angela Mateescu".

Deci Grigore Vasiliu a devenit Birlic, Teatrul Vesel, teatrul lui Birlic, și cei doi coproprietari ai scenei „oamenii lui Birlic". Din 1934 pînă în 1940 Tudor Mușatescu a scris, adaptat, localizat piese pentru Birlic iar Sică Alexandrescu le-a montat cu Birlic în rolul principal. E de reținut, în acest caz, o observație a lui Jean Giraudoux : „Autorul nu e numai un interpret, el e un „inspirator" ; e manechinul viu prin care nu puțini autori personifică foarte natural o viziune încă vagă". Ceva oarecum asemănător spusese și Gabrielle D'Anunzzio cînd fusese întrebat de ce scrie roluri pentru Eleonora Duse! Și în acelaș sens există și o mărturie a lui Bernard Shaw cu privire la felul în care-l inspira Ellen Terry. Sică Alexandrescu și Tudor Mușatescu au creiat pentru Birlic aproape exclusiv spectacole comice, cel mai adesea cu piese ușoare, unele fără nici o valoare artistică, recurgînd, în genere, la repertoriul bulevardier. Dar în același timp au făcut-o încredințați că modelează o *vedetă* a acestui teatru, într-un context în care el avea priză, era căutat și se menținea mai ales prin actori cu personalitate în domeniu.

Și în teatrul de bulevard (ieri ca și azi), și în teatrul de revistă, adesea și în film, actorii cei mai proeminenți consacră, prin ei înșiși, un *tip* comic ce se impune într-o atare măsură încît rolurile sînt îmbrăcate pe el. Fernandel, Tănase la noi, apoi cuplul Stroe și Vasilache, ca și cuplurile Stan și Bran, Pat și Patachon risipeau comori de invenție și tezaure de truculențe (ei — și pentru ei, scenariștii, dramaturgii, regizorii) ca să le fie puse în valoare mereu alte fațete ale geniului comic. În privința lui Birlic — așa cum l-am cunoscut și eu, direct, de prin 1940 — ar trebui adăugat că, acreditînd un tip, el abilita și o literatură,

acordîndu-i circumstanța atenuantă a creației interpretative chiar cînd textul se afla în delict flagrant de anartisticitate și adramaturgie. Aurel Baranga, în necrologul artistului publicat în revista „Teatrul "nr. 2 din 1970, exprima o idee prețioasă : „Este poate unicul caz din istoria teatrului universal cînd un actor se identifică cu personajul său, identificat în același timp cu o întreagă literatură dramatică și mai ales cu gustul unui public care l-a răsfățat".

În același timp, e de remarcat că în structura sa artistică existau mai multe fibre — nu numai cea comică. În majoritatea pieselor în care a jucat — pînă a intrat la Teatrul Național din București — atît artistul cît și unii din îndrumătorii sau sfătuitorii săi, i-au fixat o mască pe care o tot purta prin felurite farse și vodeviluri, unele pregătite în pușine și grăbite repetiții. Era valorificată mai cu seamă mimica expresivă a artistului și se exploatau răsucirile sale, mersul cu pași mari și apăsați, surpriza (de soț încornorat, de înamorat fără speranță, amant păgubos, afacerist tras pe sfoară de excroci mai abili decît el etc.). Așa l-au cunoscut spectatorii bucureșteni în *Micul Weber* de Arnold și Bach, *Satirul* de Jacques Galabert, *Pantalonii lui Maricel* după Feydeau, *Trei femei pentru un bărbat* de Grenet și Dancourt, *Otto Elefantul* de Arnold și Bach, *Bani pușin* de Camerlohr și Ebermayer, *Miss România* (după Arnold și Bach), *Așternutul de mătase* de A. Birabeau și G. Dolley, *Fustele de la Minister* de Hennequin și Weber, *Moritz al II-lea* de Imperkorn și Mathern, *Părintele cățeilor* de Glinger și Taussig, *Figura de la Dorohoi* (după vodevilul francez *Bobinette*), *Tipul din baie* de Ernest Fiese și Karl Fellman, *Arde nevastămea* de A. Vercourt și Jean Bever, *Călugărul din vechiul schit*, *La iarbă verde* (rolul de aici se numea Pițurcă, iar replicantul era... Emil

Botta), *Dumnezeu să-l ierte* și altele la fel, deobicei farse de alcov, comedii de salon, scrise, după cum se observă, tot de cîte o pereche de bulevardieri. Ritmul, uneori incredibil, al premierelor, ușurătatea majorității scrierilor, trupa de strînsură (cîteodată) au dus, nu de puține ori, la degradări ale artei actorului prin alunecări spre cabotinism, repetări obsesive de procedee, roluri aduse la rampă cu sprijinul audibil al sufleurului. Însă cînd i se oferea ocazia nimerită, ieșea la iveală artistul adevărat, pasionat de personaj. În comedii mai puțin pretențioase, dar semnate de cîte un autor veritabil, adică *Unchiul lui Neață*, *Mărgelus* de A. de Herz, comedia lirică *Topaze* de Marcel Pagnol (în 1943, împreună cu I. Talianu), *Omul cu mîrțoaga* de G. Ciprian (rolul Chirică), *Scurt circuit* de G. Costăchescu, *Accident-Palace* și *Crai de tobă* de Constantin Colonaș (regia, Soare Z. Soare), *Răzbunarea lui Demostene* de Ugo Folena (într-o scurtă trecere pe la Teatrul „Regina Maria" — 1938 — unde fusese invitat de Lucia Sturdza Bulandra, și unde s-a aflat alături de V. Maximilian, Tanți Cocea, Jules Cazaban, Clody Bertola) s-au relevat trăsăturile complexe ale artei actorului. Încă din 1936, criticul revistei „Adevărul literar și artistic", Gheorghe Nenișor, semnala (poate cel dintîi) fibra tragică din personalitatea histrionului: „Luîndu-și rolul în serios, transformă personajul întruchipat de d-sa într-un erou tragic, cumplit de tragic. D. Grigore Vasiliu Birlic — oricît de paradoxală ar fi afirmația noastră — joacă tragedie în vodevil, căci orice farsă împinsă la extrem și neridiculizată este în fond cît se poate de tragică". Și mult mai tîrziu, criticul N. Carandino vorbea (în 1943, în revista „Bis") de „tragismul lui Chirică din actul IV" al spectacolului *Omul cu mîrțoaga*, unde Birlic s-a vădit a fi „un mare și interesant interpret".

„Am văzut mai toate interpretările românești de pînă astăzi — continua cronicarul — și nu ne putem opri să aplaudăm, alături de glorioasele nume care au ilustrat personajul d-lui Ciprian, pe acela al talentatului actor de la Comedia. Dl. Vasiliu-Birlic a dovedit, în această stagiune, că are suficientă dragoste de teatru veritabil pentru a renunța la succesele facile care le avea la îndemînă, în favoarea unui risc tehnic pe care simțea chemarea să-l înfrunte. Puțini au dat dovadă în împrejurări similare de mai mult *spirit critic* (subl. ns.), de mai mult curaj și de mai multă dragoste de artă". Spiritul critic, legitim relevat aici, s-a manifestat și în alte împrejurări, în sensul discernerii culorilor, nuanțelor comicului burlesc de cel substanțial, al veseliei de tragism, care aveau să culmineze, după părerea mea, în *Avarul* de Moliere.

Criticii au observat însă această cernere și dis-cernere și în destule alte roluri, mai ales pe măsură ce autorul se maturiza și pătrundea în marele repertoriu. L-au observat ca pe „un subtil interpret de dramă" în rolul lui Gavrilo trompetistul din *Egor Buliciov și alții* de Maxim Gorki, la Teatrul Național (1949 — într-o scurtă istorie a primului deceniu de teatru postbelic, coordonată de S. Alterescu), tot astfel notîndu-se (în aceeași carte), felul în care, în rolul Scamatorul din *Caleașca de aur* de Leonid Leonov, „a surprins prin unda tragică strecurată discret sub aparența burlescă a personajului". Felul cum l-a caracterizat pe Varlam din *Omul cu mîrțoaga* (la Național, în regia lui Al. Finți) a cucerit-o pe cronicara revistei „Teatru", Ecaterina Oproiu. Ea a descoperit, cu finețe, că personajul e „ratatul, dezamăgitul, bunul Varlam", actorul slujind în acest fel textul, renunțînd, în mare măsură, la comicul lui buf. „Cu reală sobrietate el a construit ima-

ginea unui prieten sensibil, solidar în nenorocire, cu simțul practic mult mai pronunțat decît la Chiricã, cu umorul celui ce face haz de necaz".

Complexitatea unora din interpretările sale se exprima pe o amplă scală atitudinală, care nu se poate reduce doar la capacitatea de a trece din comic în tragic, sau invers. Sică Alexandrescu subliniază, pe bună dreptate, că „Forța lui de caracterizare avea o gamă variată." L-am văzut în *Topaze* producînd un șir de efecte diferite, într-o succesiune bine gradată, ferm susținută. Sfîrșitul actului prim, în care profesorul de liceu, eliminat din școală, o părăsește cu tristețe, împovărat de exilarea nedreaptă cu care a fost pedepsit ,era tincturat de o adîncă duioșie a artistului pentru personaj. Pentru ca apoi, în actul următor, pe fața afaceristului Topaze, îmbogățit, omnipotent, să apară cuta disprețului pentru prigonitorii săi de altădată, ca și pentru cameleonismul lor dezgustător. În Chiricã, din *Omul cu mîrțoaga*, mima sfîșietor insul biruit de necazuri și năpastă. În ochii săi rotunzi și buni stăruia o lumină curată. Ea nu se pierdea nici după ce fericitul posesor de averi și glorie a turfului ajungea să dobîndească un alt rang social și altă conștiință de sine. Cu Spirache Necșulescu din *Titanic-vals* (1946). Birlic a compus un tip diferit de cele cu care își obișnuise publicul. Își condensa supărările într-o amărăciune perpetuă, iar ironia sa blajină căpăta, din cînd în cînd, durități diamantine. Cel mai nostim moment era acela în care își ieșea din pepeni revoltîndu-se împotriva condiției sale subalterne în familie. Glasul devenea strident, ochii păreau a-și ieși din orbite, gesturile erau aparent dezordonate. În *Mielul turbat* de Aurel Baranga (Teatrul Național, regia Sică Alexandrescu) acest mod de insurgență dobîndea va-

lori noi : Spiridon Biserică devenea pamfletar, imperativ, amenințător, părea cel ce alungă negustorii din templu cu biciul, ironia sa, corosivă de astă dată, fiind îndreptată către toate personajele tembele din scenă, fără cruțare și într-o tensiune continuă : „Turbarea“ mielului, a blîndului și supusului inventator de „cheie franceză fără ghivent“, căpăta proporții neașteptate și un ton vaticinar, înfricoșîndu-i pe malonești. În afurisitul jupîn Canciano din *Bădăranii* o ținea numai într-o bosumflare, comică, prin agresivitatea cocoșească permanentă, cu rare momente de recul — dar cu imediate păreri de rău că și-a pierdut, pentru o clipă, obișnuința de a cîrti, a bodogăni, a insulta, a repezi, a certa. I-a creiat o mască excelentă lui Dandanache în *O scrisoare pierdută* (Teatrul Național din București) : bătrînul aiurit apărea în scenă agale, cu un zîmbet fad lipit de figură, privind veșnic mirat la cei din jur, întrebînd ritos cine-i cutare și cutare, apoi povestind „istoria cu becherul“ în largi acolade gestuale, pentru a o face mai bine înțeleasă, cu ricanări parșive și sublinieri ticăloase, de canalie bătrînă, cu satisfacția răutăcioasă că a izbutit în acea malversațiune pînă la capăt. Era un ins veros, inspirînd, într-adevăr, dispreț. Discursul său din final avea sincope de care însuși eroul părea să surîdă, iar încheierea suna ridicol triumfalist. „Pentru Birlic — scrie Ion Cazaban în cartea *Caragiale și interpreții săi* (1985) — Dandanache este cretinul de familie scăpătată, rîvnind cu îndîrjire o situație profitabilă, obținută pînă la urmă printr-un șantaj grosolan, conjunctura morală fiindu-i prielnică“. Efimița din *Conul Leonida față cu reacțiunea* trăia numai prin mască, provocînd hohote torențiale. Rolul a fost mai puțin împlinit, dar chipul caricat de sub bonețica de noapte avea un contur șăgalnic și nuanțări (în momentele de as-

cultare) ce dădeau senzația unei sensibilități ascuțite a femeii față de evenimentele ce-i erau narate. Raspluiev, omul mic și moale din *Nunta lui Krecinski*, Dobcinski din *Revizorul*, acarul Ichim din *Steaua fără nume* (actorul a făcut parte și din distribuția premierei absolute, și din cea a unei reprezentări ulterioare) purtau, în felurite moduri, o mască suferitoare. Artistul creia, în fiecare din aceste roluri, un chip strivit : în primul, al unui om silit să-și calce demnitatea în picioare, să se cheltuiască în îndeletniciri mizere ; în al doilea, un boiernaș provincial plîngăcios, de o tandrețe jilavă și o slugărnicie lașă, idiotizat și amuzat oarecum de propria-i idiotie, furișîndu-se, mereu sperios, în umbra geamănului său Bobcinski (Marcel Anghelescu), în al treilea, cu șapca strîmbă pe o ureche clăpăugă și un surîs de serv conștiincios, presat de îndatoriri automatizate, figura un om sărman, atent, nu fără mustăciri protestatare, la autoritatea, coplesitoare pentru el, a abuzivului șef de gară. Cronica lui Ștefan Augustin Doinaș („Teatrul“ nr. 7 din 1965) aprecia : „mulată pe realitatea cotidiană, dar colorînd fiecare detaliu prin mișcare, gest și mimică, apariția lui Gr. Vasiliu Birlic este irezistibilă. E suficient să amintim păstrarea continuă a steguleților la subțioară pentru a indica modul în care interpretul știe să surprindă datele semnificative ridicîndu-le la o potență artistică.“ Pe trîmbițașul Gavrilă Urekov din *Egor Bulîciov* l-a făurit într-o manieră grotescă — pe care o aborda rar. Era, cum notase autorul în pagină, „caraghios, slab, amărît, purtînd pe umăr un sac prins cu o curea în care se afla o trompetă mare“. Birlic, apărînd însă în pași dansanți, năuc, cu gesturi disproporționate, purtînd pe după gît o enormă tubă de fanfară, era un „lecuitor“, bizar cîntăreț, pretins vindecător al tuturor bolilor prin cîntece

„de patru ori pe zi a cîte cinci minute". Un pungaș abil, nu fără umor. Cînd stăpînul casei (G. Calboreanu), înveselit, îi poruncea să sufle din toate puterile în instrument, excrocul își îndrepta, răzbunător, acest instrument grozav către toți cei năvăliți în odaie, asurzindu-i și buimăcindu-i, justificînd hohotirea agonicului Bulîciov : „E arhanghelul Gavril, care trîmbițează sfîrșitul lumii !" Un rol mic, cu o singură apariție, de cam zece minute, dar o mască memorabilă, îmbibată de sarcasm.

Puternic era sentimentul tragic pe care-l purta eroul Zigu din *Oameni care tac* de Al. Voitin, actorul dovedind din nou că are nenumărate culori în paleta-i interpretativă, de la zîmbetul malițios la abandonul funest. Rolul din *Căsătorie silită* de Moliere a fost doar schițat, iar cel din *Burghezul gentilom* (Teatrul de Comedie), pe care și-l dorise cu ardoare, dar unde n-a fost îndrumat cum se cuvine, s-a evaporat chiar de la premieră, regia secătuind veselia proprie personajului pentru ca interpretul să apară „serios". Propunerea nu era întemeiată și nici organică. („A fost un eșec al meu, trebuie să recunosc" — va scrie, cîțiva ani mai tîrziu, Lucian Giurchescu).

Cel mai izbutit erou molieresc, Birlic l-a realizat la Teatrul Național, în regia lui Al. Finți : Harpagon. Nu l-a conceput unidimensional, ca pe un zgîrcit monstruos. Apărea ca un burghez obișnuit, grijuliu stăpîn al casei și sever pater familias, sensibil la gura lumii dar și ținînd mortiș să mistifice opinia celor din jur despre el. Un bătrîn rău și viclean — nu însă și fosilizat — cu simțurile treze. Nu lipsit de pricepere în galanterii și chicotind zeflemisitor pe seama tinerilor. Se purta și conversa familiar cu ceilalți, se răstea cu fervoare comică atunci cînd i se părea că oarecine vrea să-l tragă pe sfoară. Contactele cu

Frosine (Eugenia Popovici), valetul La Flèche (Dem. Rădulescu), jupîn Jacques (Matei Alexandru) erau voioase și șirete. Își făcea calm socotelile, tot calm își desfășura strategiile domestice. Furtul casetei îl scotea cu totul din ale lui aducîndu-l în pragul demenței ; străbătea scena în lung si în lat, cu pași uriași, plîngea, blestema, implora, rîdea strîmb, striniu, mima o disperare vecină cu moartea. Zvîrcolirile ultime, cu îngroșarea vocii și ochii măriți, ficși, comportamentul nebunesc sugerau o alienare a cărei forță arăta înfricoșător. În cronica din „Contemporanul" (ianuarie 1964) notam că prin viziunea modernă a regizorului si actorului — care revitaliza personajul, scoțîndu-l din ambianța convențional-dansantă ce secase, la un moment dat, seva din reprezentațiile moliерești pe scena românească — prin stilul intens comunicativ al interpretului, ca si prin ideea critică, personajul se ridica realmente de la cota de *caz*, la altitudinea de *tip*.

Folosesc termenul în accepția sa hegeliană ; filosoful german emite o observație de mare profunzime : „Esențele elementare ale comediei sînt prevăzute cu forma individualității". Observația are, probabil, și o întemeiere istorică, pe care o supun discuției ca pe o ipoteză : „tipul" comic ar putea fi, într-un fel, strămoșul prim al comediei, „ale cărei începuturi nu se știu" — cum zice Aristotel. Din ceea ce cunoaștem (fragmentar, adesea evaziv, doar uneori mai îndeaproape) despre grecii Cratinos, Eupol, Ferecrate, Teleclide, Metagene, ca să nu-i mai pomenim pe Menandru, ori pe fiii lui Aristofan, mai toți continuînd opera tatălui — Anassandride, Alesside, Arhippos, Arar, Nicostrat — apoi despre latinii Atillius, Livius Andronicus, Turpilius, Naevius, Ennius, evident Terențiu se pare că opera comică scrisă se focaliza pe un tip sau pe un număr de tipuri

ce trebuie să fi fost, la origini, creația cîte unui om, a unui actor neprofesionist. În comedia antică, de exemplu, rezultată din contopirea cîntecelor falice cu proceduri ale umorului popular, Maccus era tipul mîncăului beţiv şi destrăbălat, Pappus bătrînul avar, Dorsenus — cocoşatul ipocrit etc. Mai tîrziu, în Renaştere, valeţii din dramaturgia franceză, bufonii din cea britanică, derbedeii hîtri din romanul picaresc spaniol şi mai ales eroii din comedia italiană cu măşti şi-au fixat identităţi generice, căpătînd şi un soi de autonomie estetică. Celebra mască Zanni din comedia dell'arte poartă (în dialect veneţian) numele lui Giovanni sau Gianni Polo, bufonul care l-a abilitat prin nenumăratele sale interpretări de succes. După tradiţie, Pulcinella, alt personaj fix, îşi trage numele de la un viticultor hazos, cu nasul mare, Puccio d'Aniello, care stîrnea veselia culegătorilor de struguri ; auzindu-l, actorii unei trupe itinerante l-au convins să vină cu ei. Mezzetius, tipul codoşului, a fost creat, în secolul saptesprezece, de Angelo Constantini, zis il Mezzetino — şi aşa mai departe. În Franţa, Turlupin era un farsor genial care se exhiba singur, pe estrade, la răscruci pariziene ; de la el a rămas substantivul turlupinadă, joc teatral burlesc. Împăratul bizantin Manuel Paleologul relatează că, printre alte desfătări pe care i le-a oferit Sultanul Baiazid — cînd l-a primit ca oaspete (pe la 1400) — au fost şi actorii-povestitori comici. Un tablou al lui Giovanni Brindesi ne arată cum povestitorul stînd, evident, turceşte pe un postament de cărămidă, istoriseşte unei mulţimi năzdrăvănii, aceasta ascultîndu-l cu luare-aminte. Lazăr Şeineanu ne asigură că *Păcală* vine de la cehul pikala = paiaţă, iar Pepelea, de la slavul pepelu = cenuşă, sinonim primitiv Cenuşotcă, pereche bărbătească a Cenuşăresei ; dar nu este cu desăvîrşire exclus

ca la origini să fie vorba, totuși, de numele proprii ale unor isteți năstrușnici. De aici — și din considerația lui Hegel — s-ar putea deduce, prin medieri succesive, că între personaj și personalitatea ce-l făurește, pot avea loc, în domeniul comediei, fuziuni hotărîtoare, care să creieze o emblemă histrionică, o mască, un tip, ba uneori chiar o orientare — cum s-a întîmplat, de exemplu, la noi, cu Millo (i s-a scris și o piesă : *Millo director*, de către Alecsandri), ori cu Tănase. Li se poate adăuga, neîndoielnic, Birlic, care ilustrează și un alt adagiu hegelian, anume acela că, în domeniul comic „sinele propriu al actorului coincide cu persoana lui".

Studiind lista repertoriului radiofonic practicat de artist (începînd de abia din 1951) se va observa că distribuirea sa de către diferiți regizori ține seama și de constituția estetică a acestui tip, dar și de marile sale disponibilități care-l salvau de cantonarea într-un singur perimetru interpretativ. A susținut multe roluri de comedie, a reluat personaje pe care le juca obișnuit pe scenă, i s-au oferit și partituri substanțiale, inedite, pentru el : rolul titular din Șvejk (după Hașek) unde s-a aflat alături de Ion Lucian, Silvia Dumitrescu-Timică, Gheorghe Ciprian (1959) ; în *Femeia îndărătnică* (regia Grigore Gonța, în distribuție și Al. Giugaru, Șt. Mihăilescu-Brăila) ; în *Bărbierul din Sevilla*, regia Mihai Zirra și împreună cu Ion Lucian, G. Timică, Nae Roman ; în *Prețioasele ridicole*, regia C. Moruzan, alte roluri deținînd Nineta Gusti, Radu Beligan ; *Nastratin Hogea* (regia, Mihai Pascal ; în distribuție și Ion Lucian, Tamara Buciuceanu, G. Groner).

Regizorii raidoului i-au încredințat și sarcini artistice care țineau de aptitudinile sale ne-

comice. De pildă, rolul din *Fata fără zestre* de Ostrovski (1954), în regia lui Radu Beligan, avîndu-i ca parteneri pe G. Calboreanu, Emil Botta, Clody Bertola, Geo Barton, sau *Unchiul Vanea* (1952 — unde se afla în compania lui N. Bălțățeanu și a lui Emil Botta). Se aprecia corect că e vorba de un artist multlilateral și bogat în posibilități, nefixat într-un „emploi" — după vechea categorisire — și cît se poate de elastic în trecerea prin stări emoționale diverse.

As menționa, în trecăt, că în travaliul din sala de înregistrare a radio-ului Birlic lucra temeinic, cu seriozitate și cerea să se reia imprimarea oridecîteori i se părea că un accent e nepotrivit sau o frazare e mai puțin reușită. Era meticulos, delicat, grijuliu cu nuanțele, foarte atent cu partenerii și extrem de sensibil la recomandările regiei. Am asistat cu plăcere la punerea în undă — cum se zice în acea instituție — a unei piese traduse de mine (în 1966) și pentru care regizorul Dan Puican îi convocase, pe Birlic, Alexandru Giugaru, Florin Scărlătescu. Priveam cu încîntare și ascultam cu satisfacție. Dar, firește, eram captivat de felul cum *juca* pe platou artistul nostru. Se interpreta *Comedia celui care și-a luat de nevastă o femeie mută*, prelucrată de Anatole France după o farsă franceză medievală anonimă. Actorul citea, dar și mima, într-un chip expresiv: zîmbea, rîdea, se supăra, i se adresa lui Giugaru ca pe scenă, umbla încoace și încolo, fremăta, cocheta, punea la bătaie mijloace diverse pentru a evoca și sugera. A revenit de cîteva ori asupra unei singure propoziții. A propus să se schimbe un tempo. Le-a revendicat colegilor un alt mod de abordare a unei situații — și ei au fost de acord. I-a inspirat și lui Giugaru o nouă configurare a unui raport odată stabilit. Și a schimbat deîndată o

rostire cînd regizorul și-a manifestat un început de îndoială. Lucra cu rîvnă, total transpus și cu o perspectivă critică, denotînd responsabilitatea naturală a creatorului autentic.

Și tot astfel am asistat, cu interes, la repetițiile făcute în trenul ce ducea către Paris, la Festivalul internațional de teatru, trupa Naționalului bucureștean, în vara lui 1956. Moni Ghelerter hotărîse ca locul lui Ion Talianu (care murise) în rolul lui Agopian, proprietarul tipografiei din *Ultima oră* de M. Sebastian, să fie preluat de Birlic. Au repetat puțin, iute, în compartiment, dar cu fervoare. Actorul lucra cu glas tare, ori murmura, ieșea pe culoar, reintra în cușetă, își studia fizionomia într-o oglindă, se plimba în sus și în jos în spațiul atît de incomod, gesticula. Pe scena teatrului parizian „Sarah Bernhardt", în seara premierei, se găsea într-o tensiune extraordinară : nu-și afla locul, părea că a uitat textul, îi întreba mereu pe ceilalți pe unde vine în scenă, cum să se așeze. Dar cînd a intrat, am avut senzația că domnește asupra spectacolului și că are rolul în buzunar — cum zic actorii — știe precis ce și cum trebuie să facă. Acționa în priză directă cu Marcel Anghelescu. Avea în juru-i colegi vechi, statornici, prieteni — Al. Giugaru, Radu Beligan, Ion Fintesteanu, Tanti Cocea. Numai Aura Buzescu îl înhiba întrucîtva ; după cum mi-a mărturisit, nu jucase niciodată cu marea tragediană. Însă a reușit pe deplin : criticul ziarului „Le Figaro" admira „nostimada foarte personală foarte ascuțită, foarte zburdalnică" a actorilor, distingîndu-l printre alții și pe interpretul nostru, pentru „finețea și fantezia individuală". Cronicarul de la „L'Humanité Dimanche" îl scotea în evidență pe „mereu surprinsul negustor armean". „L-am aplaudat din toată inima — scria Marcelle Capron de la „Combat" —

văzîndu-l cum vorbește cu mîinile și-și aruncă picioarele înainte, piezîș, pentru a ieși cît mai iute".

Și tot în legătură cu octavele de pe partitura atît de amplă a posibilităților sale interpretative, avem a aminti că, pentru un relativ scurt interval de timp, a jucat pe scena Teatrului de Operetă, unde, ni se spune, a figurat în spectacolul *Constelația Alhambra* de Nic. Vlădoianu, cu muzică de Ion Vasilescu. Pe afiș se notă: „Birlic cîntă, dansează și spune cuplete". În revista *1000 de ani pace* de N. Stroe, V. Vasilache și H. Nicolaide — apărea și într-un ilariant travesti.

Gîndind asupra numeroaselor roluri cărora le-a dat viață și urmărind cu luare-aminte factura creațiilor putem conchide că Birlic a fost original în toate, dincolo de diferențele de calibru artistic, regn repertorial, orientare spectaculară. Cum măsurăm această dimensiune? O sugestie o oferă teatrologul francez André Villiers: „Originalitatea unui interpret o recunoști de îndată ce-l compari cu un altul care a interpretat același rol". Iar acelor roluri pentru care nu avem termen de comparație, — deoarece el le-a dat viață pentru prima oară, iar pe unele în unicat — le putem atribui originalitatea absolută, chiar și în raport cu textele: Birlic le-a împrumutat — în parte sau în întregime — personalitatea sa inconfundabilă, maniera sa, stilul său, *tipul* pe care și l-a constituit. Procesul său de comicizare a unui personaj însemna mai totdeauna o re-imaginare a aceluia, scenicizarea sa în contextul dat, cu o inventivitate motrice, cu un coeficient de improvizație mimică, gestuală, declamatorie inimitabilă și pulsiuni emoționale febrile, mereu schimbătoare. Și-apoi avea și o însușire inefabilă, a momentaneității, adică a atacului artistic imprevizibil, șocant, care-i dădea o aură

de simbol al histrionismului din toate timpurile.

Contactului pe care l-a avut artistul cu grandioasa operă a lui Ion Luca Caragiale, se cuvine să-i consacrăm un capitol aparte.

În 1952, la centenarul ilustrului dramaturg, i-am solicitat lui Birlic un articol pentru „Contemporanul". A publicat însă, mai întîi, o fantezie (în revista „Flacăra") : „Cînd am primit măgulitoarea invitație de a scrie un articol cu prilejul comemorării lui I. L. Caragiale, am răspuns ușor (vreau să spun cu... ușurință) că... s-a făcut ! În ziua... și la ora... voi preda redacției articolul, un articol, am spus eu, „interesant și cu haz".

Și iată-mă instalat comod la birou... și iată-mă că stau de două ceasuri cu creionul în mînă, în fața hîrtiei albe, fără a putea așterne un cuvînt. Hîrtia albă, înspăimîntător de albă, din fața mea, mă privește cînd cu ironie, cînd cu amenințare. Ba ia proporțiile unui întreg abis în care simt că acum-acum mă scufund, ba ia chipul marelui Nenea Iancu, care mă scrutează sarcastic.

— Ei, stimabile, nu scrii ?... Hai, onorabile, scrie !...

— Aveți putință răbdare, maestre... aș vrea sfios să răspund... Dar pînă să rostesc o vorbuliță, chipul maestrului se topește în neant și mă trezesc iarăși în fața hîrtiei albe...

Mă trec o mie de sudori. Cum am putut oare promite cu atîta ușurință — auzi ! „un articol interesant și cu haz" ! Nici însuși marele moș Virgulă nu s-ar fi încumetat să promită așa ceva — cu una cu două — el, care, cînd își scria teatrul său, cînd scria despre teatru, simțea arzîndu-i condeiul între degete.

Așa că... nu pot scrie ce mi-am propus, cu privire la teatru și la I. L. Caragiale, „un ar-

ticol interesant". L-a scris, în 1899, Caragiale însuși.

Și dau să strîng hîrtia albă din fața mea. Dar cînd s-o ating, răsare iar pe luciul ei chipul sarcasticului Nenea Iancu :

— Păi, stai, bibicule ! (zice). Cum rămîne cu promisiunea ?

— Să vedeți, maestre... (zic).

— Lasă, ipochimene, tertipurile !... Spune-i neichii, colea ! cu *Năpasta*, acum treizeci și ceva de ani, cum a fost ?

— Va să zică știți... Adică da, dumneavoastră, care sînteți Caragiale, știți tot... Păi cum să fie... A fost așa, o copilărie, o mică farsă nevinovată...

— Farsă nevinovată ! Cu care mi-ai transformat, măi procletule, drama *Năpasta* în comedie !...

— N-am vrut, zău, maestre, să vă supăr... Mărturisesc că la dumneavoastră nici nu m-am gîndit. Pozna s-a întîmplat, cum bine știți, la un teatru din provincie, cînd eram la începutul actoriei și nu prea pătruns de respectul pentru clasici...

— Lasă, pramatie, lingușirile !... Zi !

— Păi mă enerva un tînăr elev de Conservator, îngîmfat și fără pic de talent, în schimb foarte grăbit să parvină. Și-ntr-o seară, tinerelul ahtiat de glorie rapidă făcea figurație la *Năpasta*. Era unul din jandarmii ăia, — știți, simpli figuranți — pe care i-ați prevăzut să vină la final, să-l aresteze pe Dragomir. Eu mă aflam, întîmplător, în culise. Și vine junele la mine, mă salută pînă la pămînt și mă roagă mieros să-l învăț să facă ceva ca să se remarce că „e și directorul teatrului" (profesorul Bădărău) „în lojă" (știți : savantul, azi academicianul) și dacă îl vede remarcîndu-se, poate îl angajează ca actor. Am găsit nimerit prilejul să-i pedepsesc junelui îngîmfarea :

— Bună idee ! — i-am spus. Să faci așa : cum intri în scenă, te duci glonț la Dragomir și-i zici : „Ce-ai avut, mă, nenorocitule, cu alde Dumitru, de-l omorîși ?“ — și-i dai două perechi de palme. Atît. Altceva nu mai trebuie. Și să vezi succes !... Și chiar așa a făcut. Dar atît de tare l-a pocnit pe bietul interpret al lui Dragomir, încît l-a culcat la pămînt. Ba, făcînd exces de zel, a mai pus și ceva de la el : l-a scuipat în față pe cel lungit la pămînt, zicînd și din gură : „Pftiu ! Rușine să-ți fie !...“ În scenă, stupoare. În sală, ilaritate. Iar cînd interpreta Ancăi, uluită de neprevăzuta întîmplare, l-a întrebat în șoaptă pe zurbagiu ce i-a venit, el a răspuns, cu glas tunător, mîndru de isprava făcută și în hohotele de rîs ale întregii săli : „Domnu' artist Vasiliu m-a învățat !...“ Apoi maestre, ce s-a ales de finalul dramei, știții...

— Și junele ce-a devenit ?

— Junele a renunțat repede, după aceea, de-a mai deveni actor. S-a făcut comersant.

— Iar tu ?

— Eu, cum știți, joc și azi. Din opera dumneavoastră am jucat pînă acum 13 personaje...

— Mă, pezevenchiule ! Tu nici azi nu regreți nesăbuita-ți poznă de-acum 30 și ceva de ani...

— Ba o regret din suflet, iubite maestre. Și aș fi toată viața nemîngîiat dacă aș ști că nu m-ați iertat.

Tace Nenea Iancu și mă sfredelește îndelung cu privirea. Într-un tîrziu, zice :

— Bine, te iert. (Apoi, după încă o pauză). Și știi de ce ?

— Poate... fiindcă... interpretez personajele operei duneavoastră cu atîta dragoste...

A zîmbit fără să-mi răspundă și s-o topit din nou în neant.“

Iată și articolul pe care și l-a întitulat *13 personaje*: „Particip la comemorarea ilustrului nostru dramaturg cu afectuoasă recunoștință pentru marile satisfacții actoricești pe care generoasa lui operă mi le-a oferit și continuă să mi le prilejuiască.

Sînt, dintre actorii români, interpretul celor mai multe personaje caragialești : 13 la număr.

Parol ! Șapte roluri în cele patru comedii ale sale : Spiridon și Rică Venturiano din *O noapte furtunoasă*, Candidatul și Crăcănel din *D-ale carnavalului*, Agamiță Dandanache și Brînzovenescu din *O scrisoare pierdută* — și acum, recent, Coana Efimița din *Conu' Leonida față cu reacțiunea*. Alte roluri, în „momentele" *Amici, Căldură, Petițiunea*, precum și în filmele *Două lozuri, Vizită, Telegrame, D-ale carnavalului* și *O scrisoare pierdută*.

Se pare că în toate aceste roluri am avut și am, ca actor, ceea ce se cheamă succes.

Am convingefea că prilejurile de a interpreta repertoriul caragialesc au constituit pentru mine — în special în recenții 10—15 ani din cei peste 35 ai mei de teatru — o adevărată școală a măiestriei actoricești, o desăvîrșire, dacă mi se iartă lipsa de modestie, a acestei măestrii.

Pentru că personajele caragialești nu sînt niște simple personaje de teatru, ca oricare altele, ale oricărui dramaturg. Ele sînt ale unui geniu al scenei și sînt chintesență de teatru. Fiecare rol, fiecare rolișor din vasta galerie de personaje a maestrului maeștrilor dramaturgiei românești e un adevărat curs de teatru (actorie și regie), iar întreaga sa operă — o înaltă academie de realism în artă.

Firește, de la rolurile Spiridon și Catindatul, jucate la începutul carierei, cînd aveam 20 de anișori și de la Agamiță Dandanache, care, jucat la 22 de ani, mi-a adus titlul de societar al unui teatru național), roluri jucate „la inspirație", cu ce însușiri aveam „de la Dumne-

zeu" — și pînă la cele mai recente interpretări caragialene, realizate după studiu laborios (...) e o mare distanță.

Datorez, desigur, în mare măsură, acest salt calitativ ajutorului prețios în munca mea actoricească pe care mi l-a dat, nu odată, omul nostru de teatru cel mai doct în materie de Caragiale — regizorul, artist al poporului, Sică Alexandrescu.

Acum, la semicentenarul morții marelui nostru Caragiale — și este modestul omagiu personal ce-l aduc memoriei sale — joc un nou personaj caragialesc : rolul coanei Efimița din *Conu' Leonida față cu reacțiunea.*

Jucînd acest rol de „travesti" aduc totodată un omagiu primului său interpret, știindu-se că — la însăși premiera acestei piese, pe la anul 1880 — rolul Coanei Efimița a fost jucat tot de un bărbat, și anume de un mare comic al epocii, Mihai Mateescu, alături de care, în rolul Conului Leonida apărea alt faimos comic al vremii, Nicolae Hagiescu.

Și mai omagiez pe I. L. Caragiale și savanta lui artă a cuvîntului, de cîte ori ajung să rostesc o anume replică pe care Coana Efimița o spune (în scena I-a) Conului Leonida. Eu, în acele clipe, adresez cuvintele acelei replici și Maestrului, în eternitate, în șoaptă de taină, cu evlavie, cu venerație : „Ei ! — cum le spui dumneata, să tot stai s-asculți ; ca dumneata, bobocule, mai rar cineva".

Nu prea avem știri (scrise) despre cum vor fi fost rolurile realizate la începutul carierei, pe scena cernăuțeană, iar martorii acelor spectacole trebuie căutați printre centenari. Personajele Spiridon și Candidatul, nu le-a mai interpretat ulterior. Înainte de război, o singură prezență în repertoriul caragialean. Despre slaba relație cu personajele lui Ion Luca a unui actor ce părea născut pentru acestea există în

acea vreme o observație simptomatică a lui Tudor Arghezi : „Occidentul ne-a trimis actori... I-am trimis și noi occidentului teatrul Caragiale, care i-a speriat. Ne trimite „comici" care ne fac să plîngem și noi așteptăm mai bine decît excelentul nostru, nu prea băgatul în seamă de solemnitatea criticii, Birlic".

Eu cred că prima sa prezență caracteristică în universul comediei caragialene a fost personajul Agamemnon Dandanache în *O scrisoare pierdută*. Sică Alexandrescu a distribuit doi interpreți pe acest rol : Radu Beligan și Gr. Vasiliu Birlic. Amîndoi au reușit cu brio personajul în seria de spectacole începută în 1948 la Teatrul Național. Apariția lui Birlic era senzațională : bătrînul „vechi luptător de la 48" — cum notează autorul — intră în scenă agale, oarecum ferit, cu un zîmbet șters, aiurit, umblînd cu pași rari, fără busolă, într-o pelerină demodată. Cată în toate părțile încercînd să realizeze unde se află și să-și constituie un reper geografic. Figura, îmbrăcămintea, această incapacitate de orientare, apoi modul în care se lăsa călăuzit de onctuosul Trahanache și iluminarea chipului în fața coanei Joița stîrneau o ilaritate excepțională. Cînd începea să vorbească („peltic și sîsîit" — cum indică autorul) o făcea cu o anume apăsare pe cuvinte și cu un soi de galanterie coclită, de ghiuj trecut prin multe. În structura lui era o fibră ce vibra continuu : pînda. Chiar de la prima replică, după ce a fost prezentat de Trahanache lui Tipătescu și Zoei și i-a zis ei „sărut-mîna", se interesează precaut : Si domnul ? bărbatul dumneaei ? Prezidentul îi lămurește : „Nu, eu sînt bărbatul dumneaei ; dumneei este nevasta mea..." la care însă replica oaspetelui, mereu dornic să știe cu cine are de-a face dar neputînte a se fixa, vine năucitor : „Si d-voastră ?" Această buimăceală Birlic o juca într-o cadență calmă, cu ritm egal de vorbire și cu o insis-

tență exasperantă pentru ceilalți protagoniști din scenă. Trahanache, răbdător îi explica din nou „Și eu ?... bărbatul dumneei..." Lucrurile păreau astfel deslușite. Dandanache schița chiar o ușoară reverență, cu un „Mersi!" țuguiat. Însă numaidecît reîncepea, cătînd lung la Tipătescu : „Si domnul ?" Urma iar explicația pacientă a lui Trahanache : „Domnul Fănică Tipătescu..." Normal ar fi fost ca zăpăceala mosafirului să ia sfîrșit. Așa și părea : noul venit îi întindea o mînă moale prefectului, cu un fel de ușurare că s-a dumirit cu cine are de-a face în acel salon ; dar, stupefiant, după strîngerea de mînă, exclamația „Îmi pare bine, d-le prezident !" vădea că ceremonia de prezentare e imposibil a se încheia ; continuînd, am fi asistat probabil și la o întrebare privitoare la Zoe, încurcînd nu numai titlurile, ci și sexele : „Și dumnealui ?" Astfel că Tipătescu nu mai protestează, ci schimbă abil direcția : „... Dar cu ce ocazie pe la noi ?". Aici interpretul se înviora brusc ; nu mai avea nici amnezii, nici poticniri. Devenea cursiv și veloce ; începea povestirea vieții lui : cum „rămăsesem mă-nțeledzi fără coledzi", „și așa am venit pentru aledzere", „pe drum cu birza țînți postii", cum l-a zdruncinat și i-au sunat „clopoțeii" în cap etc., adresîndu-se iarăși aiuritor celor de față, cu „nu-ți fați o idee, conița mea" (cu dulceață — însă din invenția actorului către Trahanache), „nu-ți fați o idee, d-le prefect" și către Tipătescu, „nu-ți fați o idee, d-le prezident, puicusorule...", ceea ce arăta că îi va fi practic imposibil să obțină vreodată certitudinea identităților.

În mizanscena spectacolului aici urma, conform textului, aparteu între prefect și amantă, iar altul (mut) între Dandanache și Trahanache. Birlic și Giugaru executau o pantomină savuroasă, care arăta că suspiciunea, mirarea, nedumeririle și pofta de a istorisi a oaspetelui sînt

neistovite. Scena era atît de mișcată și sugestivă încît un observator cu pană dexteră ar fi putut-o transcrie, într-o imaginare conformă cu ceea ce sîntem siguri că-și spuneau interlocutorii.

Din conversația ulterioară, în care candidatul la deputăție povestește „întîmplarea cu becherul" (ce-i cosșternează pe localnici) și le împărtășește și strategia șantajului său, reiește că numitul Agamemnon nu e deloc prost, ci — după cunoașterea de oameni a lui Zaharia — „deștept... dar cam șiret" doar ; și cu o anume slabă ținere de minte în *problemele care nu-l interesează*. Birlic ilustra excelent, cu treceri neașteptate de la o stare la alta, complexitatea personajului, bizantinismul său mucegăit, viclenia, răutatea, turpitudinea, hahalerismul de pramatie bătrînă, înnăscută în rele, atenția treaz aproape reflexă, de animal, la primejdiile potențiale. Interpretarea părea a ține seama de definiția dată eroului de către G. Călinescu : „Dandanache *pare* (subl. ns.) un stupid, insensibil la orice gingășii etice. El e doar peltic și suferind de amnezie, încolo aplică în chip curajos și la rece o metodă, anume machiaverlîcul" după care, în interpretarea lui și-a lui Cațavencu, „scopul scuză mijloacele, cum a zis nemuritorul Gambetta". Conform acestei filozofii politice, Dandanache înțelege că nu trebuie să-ți ții cuvîntul dat : „Eu am promis ? cînd am promis ? ție-am promis ? (aici actorul punea oarece spaimă în gradarea întrebărilor, temător că ar fi făcut totuși o făgăduială care l-ar fi angajat cu ceva, dar și gata să nege, cu hotărîre, că a rostit acea promisiune n. m.) A folosi șantajul se cheamă pentru el „c-am întors-o cu politică". (La observația Zoei că trebuia să-i dea înapoi scrisoarea „becherului", devreme ce acela și-a ținut făgăduiala, Dandanache-Birlic replica surprins, mînios, chiar congestionîndu-se : „Cum se poate, conița mea,

s-o dau înapoi ? S-ar putea să fac așa prostie ?" (Pentru el, corectitudinea, onestitatea erau atitudini lipsite de inteligență n. m.). Dandanache e mîndru de geniul lui politic, de dezbărarea de orice prejudecăți în urmărirea unui scop. Singura deosebire între el și Machiavel este că acesta din urmă admitea călcarea moralei numai de către Principe și în plan politic, în vreme ce Dandanache și Cațavencu înțeleg prin politică atingerea unui folos strict personal". Ceea ce, de altfel, e cheia satirică a piesei.

Birlic o ținea în mînă — ca să zic așa — cu fermitate, de la început pînă la sfîrșit. El nu concepea un moșneag fosilizat, ci un *învechit* senilizat. Nu arăta un politician, chiar și versat, ci un politicianist șmecher, versatil. Ne propunea un demagog mărunt, puțin blazat în expunerea principiilor — pentru el total degradate — vanitos însă în ce privește priceperea în sforării și elaborația de tactici oferite altora ca exemplare. În acest fel, aura de generalitate a personajului sporea, diminuîndu-se în schimb caracterul său aleatoriu, adică strict legat de împrejurarea dată. Într-un strălucit eseu (publicat în „Tribuna") *Agamemnon Dandanache și tehnica finalului* dramaturgul Dumitru Radu Popescu accentuează asupra faptului că eroul nu le învinge pe cele două personaje-tabere ; el este produsul lor, concluzia unei astfel de lupte electorale — și mai mult decît electorale. E întruchiparea lipsei de scrupule. Face orice ca să nu moară. „Finalul *Scrisorii* — observă, cu pătrundere, dramaturgul eseist — este deschis ; sau, mai precis : finalul poate să reia începutul, fiindcă Zoițica și Fănică vor continua ce știu ei că trebuie continuat, iar Dandanache va continua să țină la păstrare scrisorica pentru următorul final asemănător. Și astfel Dandanache devine „nemuritor. Povestea lui n-are sfîrșit."

Plasat și de autor într-o poziție avantajoasă în acțiunea actului patru al *Scrisorii,* pregătit și ca intervenție în conflict — efect misterios, rămas astfel pînă la urmă — situat, de regie, în toate scenele în care apare, în prim-plan, Dandanache devenea aici prin jocul de o bogată expresivitate, flexibil și insinuant al lui Birlic, personajul principal al spectacolului. Expresivitatea era în primul rînd a rostirii ; căci *mefiența* o valorau interogația continuă, narațiile de o volubitate stîrnită de patima delațiunii și de orgoliul reușitei șantajului, iar amneziile, cotracarate mereu de încercarea de a-l îmbrobodi pe interlocutor cu contrainterogații. Pauzele în declamație se stabileau cu precizie și cu tîlc.

Latura aceasta intimă a procesului de creație, pe care aș numi-o *evaluarea tăcerii,* reprezenta, în arta lui Birlic, o constantă și dădea un suflu particular emisiei vocale a interpretului. Mi-amintește azi de o sintagmă a lui Jouvet, care concepea meseria de actor ca „arta de a respira un text".

Și rolul Brînzovenescu a fost susținut alternativ de doi interpreți. În timp ce Farfuridi era, de la început, numai Ion Finteșteanu, pe comparsul, avocatul Iordache Brînzovenescu, l-au personificat Nicolae Brancomir și Gr. Vasiliu Birlic.

Exegeții, numeroși — din țară și din străinătate — ai piesei, analiștii rolurilor (printre care mă prenumăr, — vezi volumul *Elemente de caragialeologie)* n-au observat (mai corect : n-am observat suficient) că și acest erou are o formulă lingvistică rezumativă, caracterizantă, tot atît de plină de sens ca și „Curat murdar !" a lui Pristanda, sau „Eu cu cine votez ?" a Cetățeanului turmentat. „Tache, fii cuminte !" adresat mereu amicului de politică, idei și proceduri Farfuridi, nu e doar un îndemn-sfat

prietenesc spre calmare, într-o circumstanță învolburată, ci un element definitoriu al funcției ponderatoare a personajului în economia dramatică a coliziunilor. Formulele lingvistice reprezentative, existente la toți marii comediografi, la Plaut ca și la Molière sau la Caragiale („Rezon", „Aibi puțintică răbdare" ș. a.) nu sînt expresii de o oră sau de o zi — cum remarcă subtilul caragialeolog care e Ștefan Cazimir — ci însoțitoarele personajelor pe o durată indefinită. În tandemul creiat de Caragiale, Brînzovenescu e vioara a doua, epigonul, admiratorul mimetic, servul fidel, locotenentul brav al căpeteniei. Fatal, de o impersonalitate ridicolă. În același timp, însă, o dublură de alt temperament și cu alte umori. El invocă (și evocă) frica atunci cînd celălalt are puseuri de curaj civic, îndoiala — cînd primul expune ritos, certitudini ; ochiul vigilent la context, cînd companionul e prea preocupat de discurs — ca să mai fie atent și la reacțiile directe sau piezișe ale auditoriului. Față de fixitățile lui Farfuridi, Brînzovenescu e un modulator (constatarea e a Zoei Dumitrescu-Bușulenga). Acest cuplu caragialean e dintre acelea ce atestă afirmația lui Ibrăileanu că tipurile se reliefează unul pe altul.

Birlic a purtat cu mult merit povara acestui rol aparent șters și a îmbogățit sensibil fiecare apariție a sa atît prin imitarea hazoasă a celuilalt (de exemplu, chiar la întîia intrare în scenă în casa prefectului, în salonul gol) cît și prin disocierile de el — înspăimîntate sau numai retractile, ori vag dubitative.

La preciziunile sumbre ale lui Farfuridi, că l-a văzut pe venerabilul intrînd la Cațavencu „astăzi, la zece fix", că a zărit-o pe madam Trahanache ieșind de la Cațavencu „la unsprezece fix" etc., toate spuse „cu intenție fină" (autorul dixit) Birlic-Iordache Brînzovenescu răspundea, îngrijorat de cursul ce l-ar fi putut lua intriga : „Poate să nu fie tocmai așa ; poate

că e o manoperă" (foarte mare apăsare pe cuvînt și o clipire repetată din ochi n. n.). Și, pentru a fi mai convingător : „... o manoperă grosolană, ca să intimideze pe cîțiva nehotărîți...". Dar celălalt o ține pe-a lui. Astfel că ultima armă a lui Iordache e... dezarmarea prin inocență : „Nu-nțeleg". „Cum nu înțelegi ?" îi face lecție, condescendent, maestrul. Birlic se micșora, îl privea de jos în sus, temător și slab, și îngăima : „...nu-nțeleg daraverile astea cu opoziția !" Și imaginea era, într-adevăr, a unei incomprehensiuni suferitoare. Evident, omul se și prefăcea întrucîtva, ca să evite revelațiile periculoase ce bănuia că vor urma. Astfel că, la întrebările chinuitoare ale lui Farfuridi, concede a capta una din presupunerile implicate : „Să fie trădare la mijloc ?" Și cu o exclamație ultimă, rostită șoltic : „Ai ?" Apare însă în salon prefectul. Birlic se arată preocupat de felul cum se înfățișează starostele județului. „E galben !" — îi șoptește prietenului, cu har de fizionomist. În conversația ce cată a se înfiripa, Brînzovenescu își asumă, stoic, rolul destinat, de paratrăsnet : „Uite de ce e vorba, stimabile, să fim scurți... Prin tîrg se spune..." Bineînțeles că încep corecturile supraveghetorului acțiunii, Farfuridi întrerupîndu-l, cu subînțelesul de „n-ai pornit-o bine amice, fii atent" : „Adică, dă-mi voie, să fim expliciți ; mie îmi place să pun punctele pe i... Se aude..." Prin urmare, discipolul e avertizat, frontal, că : nu e explicit, ci împleticit, nu pune punctele pe i, deci nu e hotărît, ocolește chestiunea de fond și nu exprimă exact realitatea. Suportînd trei lovituri dintr-o singură mișcare, Brînzovenescu-Birlic căpăta un procent de curaj în plus și se afermiza către prefect, preluînd tonul de la Farfuridi : „Se aude... cum că partidul nostru dă la colegiu doi ajutor lui Cațavencu...' și speriat de propria sa îndrăzneală, se refugia în spatele masiv și sigur al magistratului, iscînd

hohotiri prelungi în sală, căci efectul rostirii și al piruetei era irezistibil. La încercarea lui Tipătescu de a para, „Care partid, care Cațavencu ?", Brînzovenescu sare cocoșește din locul apărat, cu faimoasa interogație candidă : „Cum care partid ?"

Am insistat în cartea mea (citată mai sus) asupra *interogației candide* ca o caracteristică a mai tuturor personajelor caragialene. În întreaga operă, candoarea e îndeobște un simulacru al perfidiei. Cînd dorește să se disimuleze, perfidia arborează interogația șireată și temporizantă. Tipătescu întreabă, cu ingenuitate mimată : „Care partid ? Care Cațavencu ?" tot astfel cum îl va întreba pe Cațavencu (ca și cum nici n-ar fi bănuit) „Mă rog, onorabile domn, ce-mi cerî dumneata în schimbul acelui lucru ?", iar acela se va minuna, tot întrebător : „Cum, nu știi ?" Girimea se interesează și el, nestiutor, la Mița Baston, care agită sticluța cu vitriol : „Pentru ce ții asemenea lucruri, pentru ce ?" Chiriac se adresează supus și spășit Vetei : „Dumneata m-ai chemat ?"

Birlic dădea o candoare întrebărilor lui Brînzovenescu, care îi lungea figura, îi rotunjea ochii, îi desena o mirare de cel mai înalt grad pe tot chipul. Văzînd însă că nea Fănică nu răspunde și mai ales că rîde (indicația autorului) el părăsește maniera dialogului socratic, trîntindu-i, cu directețe tăioasă, celebra apostrofă care mi-a prilejuit considerația că acest perfect cretin al comediei românești e deopotrivă și purtătorul sindromului antiironic al imbecilității agresive, dornice, totdeauna, să pună rîsul la popreală : „Nu rîde stimabile, nu rîde !" îi hotărăște el adversarului, atrăgîndu-i deci atenția că oridecîteori sînt în cauză „enteresuri" rîsul e contraindicat.

La izbucnirea stăpînului casei, care e violentă, Brînzovenescu intră iar în rolul său de „moderator" ; caută să-l liniștească, ducînd pal-

mele pavăză înainte și arborînd un zîmbet fals mieros : „Ne ducem, ne ducem, stimabile, nu voim să facem deranj“ Ar fi și o ieșire onorabilă, neprimejduită, la agresivitatea periculoasă a gazdei.

În extraordinara scenă de la începutul actului doi, cînd Trahanache, Farfuridi și Brînzovenescu pun la cale strategia electorală, studiind listele de alegători mărunțelul avocat reia tactica învăluitoare a întrebărilor, adresate acum prezidentului : „Adică cum să voteze cu noi ?“ „Adică, „noi“, partidul nostru pentru cine votăm noi, pentru cine lucrăm noi ?“ „Pentru cine votăm ?“ ; iar cînd vede că interogatul ori nu vrea să răspundă ori „Ei, stimabile, prea te faci chinez“, recurge la procedeul său predilect : „Nu înțeleg“, obligîndu-l, indirect, pe interlocutor la explicitări și mărturii care să-l devoaleze.

Pe urmă, rămas singur cu Farfuridi, adoptă iar, fățiș, temporizarea, retracția prudentă : „E tare... tare de tot... Solid bărbat ! Nu-i dăm de rostul secretului. Trebuie să mai așteptăm“. „...peste poate !“ hotărăște amicul. Birlic se sperie de-a binelea. „Ce-o să faci ? Te joci cu puterea ?“ Iar cînd celălalt îi divulga cum va arăta depeșa către Comitetul central, sărea îngrozit, decis : „E tare ! prea tare ! n-o iscălesc“, groază care nu-l părăsește cu totul nici cînd, — urmîndu-l docil pe mai-marele său prieten și admițînd că dacă-i anonimă depeșa o poate iscăli și el — îi notifică, totuși, avertizator : „Numai să nu pățim ceva“.

În actul trei, al adunării electorale, Brînzovenescu are doar cîteva replici, dar e prezent în scenă tot timpul. Pregătește hîrtiile lui Farfuridi, paharul cu apă pentru orator, umblă aferat printre partizani, le conduce cu sîrg corul aclamațiilor, protestează la urletele și glumele adversarilor, ascultă în prostrație admirativă discursul prietenului, stă ca un cîine

credincios lîngă tribuna unde acela își dezvoltă teoria schimbărilor. Birlic avea aici acea mobilitate interioară pe care i-o analiza criticul Eduard Covali, în remarcabilul portret făcut artistului : această mobilitate era descoperită în trecerea aproape bruscă de la o stare de spirit la alta, condiționată de evenimentul exterior imediat. Artistul desfășura, în scena mai sus evocată, o nemaipomenită pantomimă, sucindu-se și răsucindu-se ca un titirez : pe fața sa se puteau urmări toate eforturile făcute de orator pentru a-și convinge auditoriul.

Omniprezent, Brînzovenescu participa, prin viu grai, și la gîlceava — din pauza adunării — dintre Cațavencu și Farfuridi. Aici, ultimul își ieșea din fire („izbucnind" — indică autorul) cu apostrofa „Ia scutește-mă, cu mofturile dumitale ! Onest d-ta ? (...) Urlă tîrgul, domnule..." la care, înainte de riposta lui Cațavencu, Brînzovenescu îl trăgea de mînecă, înfricoșat : „Tache ! Tache". Farfuridi, însă („smucindu-se") nu mai era capabil să dea urmare îndemnului, ba chiar își admonesta afinul „Ia lasă-mă-n pace să mă răfuiesc odată cu domnul...", ceea ce atrăgea a doua scuturare de mînecă a aceluia, și mai îngrozită : „Tache, Tache, fii cuminte", inutilă însă, căci se solda doar cu o nouă „smucire", Farfuridi intrînd într-o turație imprecativă ce va duce la „zgomot, învălmășeală și ghionteli".

Ceea ce impresiona, printre altele, în interpretarea lui Birlic era aici maxima seriozitate cu care își efectua sacerdoțiul comic. Participa cu gravitate la convorbiri, era aferat cu gravitate ; chiar și în spaimele sale se vedea o preocupare de străfund, nu o agitație superficială. Confirma butada lui Zarifopol : «„Greșit se spune „rîzi ca un prost". Ar trebui să se zică „ești grav ca un prost"». Într-adevăr, gravitatea interpretului era revelatorul imbecilității sale. „Birlic nu este pur și simplu serios, ci

foarte serios — spunea E. Covali, în portretizarea sa. Deschis în manifestarea propriilor emoții, el acordă un maxim de încredere întîmplărilor și ideilor cu care vine în contact, supradimensionîndu-le și făcîndu-le prin aceasta ridicole. Discutînd asupra faptului dacă se spune „figura" sau „forma" pălăriei, molierescul Pancrace nu polemizează potolit pentru stabilirea unui adevăr, ci luptă înverșunat ca pentru o chestiune de viață și de moarte. În postura de om cu înalte demnități, Birlic era important. Copleșitor de important. Cine își amintește de o creație mai veche de-a sa, în *Ali-Baba*, cînd, la un moment dat, ajunge duce de Bosfor, nu-și poate reține nici acum zîmbetul, evocînd imaginea de-atunci a actorului în mantie cu hermină, mai nobil decît toți nobilii la un loc, marțial, ca singurul uns de dumnezeu pe pămînt, covîrșit de coroană și de demnități."

. Sică Alexandrescu căpătase convingerea — în urma celor două distribuiri, în piesele lui Caragiale, și a lucrului cu Birlic la radio — că acesta e un „interpret ideal" pentru opera comică a lui Caragiale (cum a scris și în necrologul din revista „Teatrul"). Montînd *D-ale carnavalului*, i-a încredințat rolul lui Crăcănel.

Distribuția a fost impozantă și aici : Al. Giugaru (Pampon), Radu Beligan (Catindatul), Niki Atanasiu (Nae Girimea), Marcel Anghelescu (Iordache). Dar spectacolul n-a avut anvergură, nici stil și, paradoxal în raport cu valoarea actorilor, nici prea multă veselie. Nimic reconsiderativ ca în cazul primelor două înscenări caragialene de la Teatrul Național. Scriam, pe atunci, că a fost potențat hazul unor replici, dar nu s-a izbutit o atmosferă ; nu s-a detectat un sens. Naturalețea, acțiunea cursivă, realismul tradițional al ambianței dădeau, ciudat, un aer vetust montării, contrazicînd intenția regizorală de transparență absolută „din care u-

morul reiese singur, nesilit" (regizorul dixit). Sinceritatea jocului nu se vădea a fi o calitate, devreme ce nu avea funcționalitate, nu se raporta la o idee. Totuși, Birlic a consemnat și aici o victorie personală. Bonomia tîmpă a personajului, furiile lui, plînsul, acțiunea detectivă de descoperire a „Bibicului", încîntarea din scena finală erau marcate de o integrare categorică în rol și în mediu.

Această biruință l-a determinat pe Sică Alexandrescu să-l păstreze în distribuția spectacolului reînnoit, din 1962, cînd a folosit numai actori tineri : Dem Rădulescu, Ovid Teodorescu, Mihai Fotino, Valeria Gagealov, Coca Andronescu. S-a făcut însă tentativa de a acorda întreaga distribuție la diapazonul lui Birlic — cum scria cronicarul revistei „Teatrul" ; Al. Popovici, el fiind considerat „excepționalul creator al lui Crăcănel". Însă nici de astă dată viziunea, ritmul, nu au dat senzație de nou și de împlinit.

Cînd Lucian Pintilie a pus în scenă *D-ale carnavalului* la „Bulandra" el l-a distribuit în Crăcănel pe Marin Moraru. Dar după o serie de spectacole actorul a părăsit rolul fiind chemat să susțină altă piesă. „Dat fiind abandonul lui Moraru — ne spune Lucian Pintilie — a trebuit să mă adresez lui Birlic, adică arhetipului, actorul exemplar, actorul comic cel mai bun pe care l-am văzut eu vreodată... Pentru mine n-a contat faptul că mai jucase rolul lui Crăcănel. Și, de la un moment dat, n-a mai contat nici pentru el. Privea altfel chestiunea. În repetiții a fost extraordinar. Se uita cu duioșie și respect la partenerii din cealaltă generație". Într-adevăr, în apariția de aici, interpretul realiza „momente de tristețe resemnată și de solitudine scîrbită, din care ieșea însă scrîșnind, într-o dezlănțuire verbală delirantă" (Ion Cazaban). Tandemul cu Toma Caragiu-Pampon a funcționat ireproșabil, ambii participînd cu

înverșunare la aventurile din bal și cu o destindere benevolentă, de un haz nebun, la împăcarea finală.

În sfîrșit, a fost socotit „interpret ideal" și pentru travestiul Coana Efimița din *Conu' Leonida față cu reacțiunea*. Aici cuplul s-a constituit cu Al. Giugaru. Impresia generală nu foarte favorabilă spectacolului s-a datorat faptului că el nu însemna decît o lectură cuviincioasă a textului. Birlic n-a putut evoca o femeie vîrstnică. E însă de neuitat figura Efimiței ; actorul a pus în funcțiune toate resursele bogatei sale mimici și astfel am putut urmări pe acest chip, umbrit de broboada cu mărgele, plăcerea de a asculta peroratiile savante ale atoatestiutorului consort, neliniștea, ipohondria, obsesia, teroarea, surîsul jucăuș al luciditătii, liniștirea.

Schița *Amici* a însemnat prezența artistului într-un spectacol compus la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, *Măști* (s-au mai insertat, în această compunere, *Articolul 214*, *Diplomație*). Probabil că Birlic a optat pentru proza adaptată întrucît o mai jucase, cu Costache Antoniu, în actul imaginat de Sică Alexandrescu *O seară la Union* (în deschiderea premierei *O noapte furtunoasă* — 1949). Altă schiță, *Petițiunea*, pregătită pentru întîlnirile cu spectatorii Teatrului Național în afara sălii, în „deplasări", a post preluată, la un moment dat, și de televiziune. E o bijuterie : Al. Giugaru, solicitantul și Birlic omul de la ghișeu au realizat, scînteietor — primul, prostia placidă a unui încurcălume, iar celălalt, pedanteria ciufută a funcționarului agasat de insistențele petentului și de faptul că acela bătea în oblonul ghișeului înainte de ora deschiderii, că-și băga capul prin orificiul locului (drept care îi lăsa oblonul pe ceafă, ca o ghilotină) de felul cum intrusul cerea mereu pahare cu apă rece și, la urma urmei, de stupiditatea cazului. Modul în care

personajul își comprima enervarea, era magistral.

În 1952, am propus proaspătului studio de producție cinematografică să facem un film cu schițe de Caragiale. Am selecționat șapte bucăți ; s-au ales cinci ; apoi numai trei. A fost convocat reputatul regizor Jean Georgescu, căruia ministrul cinematografiei din acea vreme i-a sugerat să preia atît scenarizarea schițelor cît și crearea peliculei. De aici încolo, întreaga inițiativă i-a aparținut regizorului. El a avut ideea de a-l distribui pe Birlic în *Vizita* (împreună cu Florica Demion, Maria Wauwrina, copilul Paul Stratilat). Am asistat la majoritatea filmărilor, am vorbit adesea cu interpretul principal, cu regizorul, cu asistentul său Vlad Mugur, cu realizatorul costumelor, W. Siegfried, și am urmărit, cu luare-aminte, pregătirile, apoi repetițiile.

Aici i-am descoperit actorului și o altă fațetă: toate indicațiile regizorului, acceptate de dînsul, țineau către o concentrare a jocului, o anume sobrietate și ironie reținută a oaspetelui atît față de năvalnica și ridicola obrăznicie a micuțului maioraș cît și față de prea îngăduitoarea și drăgostoasa mamă. Mosafirul era un domn (Caragiale însuși ! — s-a sugerat, la un moment dat) plin de curtoazie, străduindu-se a suporta cu un stoicism surîzător asalturile odraslei, conversînd amabil, dînd îndemnuri potolitoare de bun simț și minunîndu-se din cînd în cînd. În tonul actorului (în rostirile directe, ca și în comentariul său din afara cadrului) erau dulci-acrișoare inflexiuni, o umoare moldovenească, o enervare subtil reprimată și o surpriză acid persiflatorie, de altfel întrutotul caracteristică lui Caragiale, autorul *Domnului Goe*, sau al lui *Bubico*. Păstrez și azi scenariul regizoral al filmului (în care personajul principal e numit Vasilescu). Recitindu-l, regăsesc

modalitățile prin care actorul își construia atît de nuanțatu-i rol. „M-am dus la Sfîntu' Ion să fac o vizită doamnei Maria Popescu — narează eroul — o veche prietenă, ca s-o felicit pentru onomastica unicului său fiu, Ionel Popescu, un copil foarte drăguț, de vreo opt anișori". În imagine, „Birlic intră tacticos, își scoate agale căciula, paltonul, șoșonii, pătrunde jovial în salon, sărută mîna doamnei, dă mîna cu fecioraşul, îl mîngîie patern pe obraz, se arată încîntat de uniforma lui de maior. Apoi desface cutia de carton pe care a adus-o, scoate dintr-însa o minge mare, o trîntește de pămînt și o prinde în aer. Buna dispoziție îi cuprinde pe toți". Aceasta e uvertura calmă și zîmbitoare a vizitei. Apoi „Vasilescu e mulțumit de plăcerea ce a produs-o copilului. Pe neașteptate însă primește mingea în nas. Madam Popescu face un gest de reproș către copil, apoi zîmbește complezant spre Vasilescu". Comentariul : „Am constatat că sărbătoritul nostru are o mentalitate personală despre relațiile între cei mici și cei mari" („Vasilescu, urmărind din ochi pe micul farseur, pare confuz"). Numai Birlic știa să mimeze cu atît discreție și cu atîta dulceață, dar și atît de pregnant, această stare : „confuz". Din reținere (și economie de mijloace) față de brutalitatea și imprevizibilul situației țîșnea un bogat izvor comic.

Și aici, ca și în multe spectacole, își compunea rolul cu o migală, o știință a dozării nuanțelor și o grijă artistică fără egal. Remarca e a lui Aurel Baranga, care l-a cunoscut foarte bine — și l-a studiat. „Era capabil — pare a adăuga și Sică Alexandrescu — de subtilitate artistică, de drămuire milimetrică a fiecărui mijloc de expresie". Cu atît mai mult în toate filmele în care a creiat sub veghea lui Jean Georgescu, acesta extrem de scrupulos în ce privește detaliile și mai ales întinderea lor. În *Vizita* se putea face un studiu asupra zîmbetu-

lui său, de altfel mereu filmat în plan apropiat. La prima izbitură a mingii, în nas, zîmbetul abia se schița, oprit brusc de surpriză. Apoi se lățea în conversația de salon cu amfitrioana, mai ales că turbulentul ieșise din odaie. Pe urmă, însă, la strigătul, din bucătărie, al jupînesei (care pregătea cafeaua, „Sări, coniță! varsă spiritul!") zîmbetul oaspetelui îngheață; se ridică speriat „într-o mișcare de recul", cabrîndu-se spre spate. Adăpostit în brațele tandre ale mamei, maiorașul pare o clipă calmat, astfel că Vasilescu poate surîde iarăși, ferit însă, precaut: Dar pentru cine face cafea, madam' Popescu?" și, pe urmă, „Da' de ce vă mai supărați?" Ionel sare însă din brațele mamei și-și alege din maldărul de jucării aflate într-un colț al camerei o tobă și o trîmbiță, cu care face un zgomot atît de asurzitor, încît cei doi inși nu se mai pot înțelege. Mama își stăpînește cu greu fiul. Vasilescu ar vrea să contribuie cumva la liniștea lui deplină și are ideea de a-i furniza un argument. I se adresează, cu un zîmbet prudent: „Și pe urmă, dumneata ești roșior, în cavalerie." „Maior!" precizează infantul. „Tocmai! La cavalerie nu e tobă, și maiorul nu cîntă cu trîmbița: cu trîmbița cîntă numai gradele inferioare; maiorul comandă și merge în fruntea soldaților cu sabia scoasă". Copilul urmează sfatul scoțînd evident sabia și „atacînd strașnic tot ce întîlnește în cale". Zîmbetul sfătuitor îngheață; pe chip se zugrăvește groaza, dar cum doamna Popescu pare amuzată și se uită la Vasilescu să vadă dacă nu e de aceeași părere, „acesta se simte dator să zîmbească și el, dar numai cu jumătate de gură. Iar cînd atacatorul se bagă sub masă și asaltează picioarele musafirului „acesta se ferește cum poate", cît de ascuns poate, alternînd zîmbetul cu neliniștea într-un joc fizionomic al contrastelor, de un umor mustos. Mai tîrziu, cînd copilul ia o ți-

gară din tabacheră și o aprinde, Vasilescu privește „uluit", cu o grimasă. Iar cînd mingea trimisă în tavan cade pe ceașca de cafea, ce se varsă pe pantalonii oaspetelui „de culoarea oului de rață", acesta sare de pe scaun cu o mutră asasină. Copilul va leșina, — de la țigară. La răcnetele disperate ale mamei, musafirul ia în brațe odrasla, o stropește cu apă și-i dă cîteva palme, cu un zîmbet ascuns: „Se simte, în felul de a-l lovi, o oarecare satisfacție. De altfel, după o clipă, ia și paharul cu restul de apă aruncîndu-l pe obrazul leșinatului". Aici zîmbetul trece ușor în rînjet; un rînjet nu al cruzimii, ci al unei, totuși, oneste și legitime, omenești vindicații. În sfîrșit, la plecare, privindu-și șoșonii ce saltă ușor în picioare, Vasilescu realizează că Ionel i-a turnat în ei întreaga chesea cu dulceață și schițează „un zîmbet amar" — cît se poate de sugestiv. „Am înțeles... de ce maiorul ieșise un moment cu cheseaua în vestibul."

Fiind pe platou, am urmărit cu aceeași încordare — care era a tuturor — cum la dorința expresă a regizorului, Birlic a schițat „un sfert de surîs" la ivirea vijelioană a maiorașului. Dificultatea era maximă. S-a exersat vreo două ore și s-au tras zeci de duble. Cine vede azi pelicula e, desigur, surprins de sărăcia gesticulației eroului și de zîmbetele sale reținute. Nici o propensiune spre umorul buf. În același timp, se poate observa cît de multicolore sînt nuantele fizionomiei, cum strălucesc ochii, cum se ridică și se coboară sprîncenele, ce vibratil e nasul, cum tremură buzele de teamă, de falsă plăcere, de adeziune protocolară sau iritare surdă și, în final, de surpriza colosală a dulcеții găsite în șoșoni.

Vizita a fost primul pas al lui Birlic înspre transpunerea cinematografică a operei lui Caragiale, un exeget (Ștefan Valeriu, în „Cinema"

nr. 4/65) socotind că aici (ca și în *O scrisoare pierdută)* actorul a dat «„măsura maximă a harului său interpretativ ; spiritul caragialesc se menține cu strălucire, pe peliculă, actorul pare „să uite" o serie de efecte cu care, în mod curent, recoltează aplauze frenetice, își cenzurează pornirea spre autoparodie și izbutește un comic de substanță"».

Contactul cu filmul, artistul îl făcuse încă din 1934, cînd a debutat în *Bing-Bang* (de N. Stroe și V. Vasilache — cu ei și alături de Nora Piacentini, Silly Vasiliu, Nutzi Pantazi, N. Gărdescu, el fiind trecut pe generic ca Gr. Vasiliu-Breloc). A mai apărut și în *Doamna de la etajul doi* (nu prea semnificativ, regizor Dezideriu Major, producător Tudor Don ; interpreți, Mihai Popescu, Mișu Fotino, I. Anastasiad, Puiu Maximilian). Cronica din ziarul „Facla", 17 noiembrie 1937 : „Fotogenic, cu o mobilitate a feței adevărată comoară de efecte, dl. Vasiliu-Birlic e suficient credem să arătăm că are tot atît umor cît în teatru" ; dar D. I. Suchianu zice, în „Curierul filmului" din 12 noiembrie 1937, că „prea e actor de teatru aici", hotărînd că pelicula e o „catastrofă". Nu era...

Colaborarea cu dramaturgul și prozatorul Caragiale, și cu regizorul Jeon Georgescu i-a deschis însă larg ușile platourilor, în deceniul șase, și l-a recomandat și altor scenariști și regizori. În 1953, Sică Alexandrescu a transpus *O scrisoare pierdută* în film-spectacol (împreună cu Victor Iliu) reținîndu-l în rolul lui Brînzovenescu. Jean Georgescu l-a chemat (în 1955) în distribuția comediei *Directorul nostru* (după un scenariu origianal de Gh. Dorin) și unde s-a întîlnit cu Al. Giugaru, Radu Beligan, Constantin Ramadan, H. Nicolaide. L-a recomandat apoi regizorilor Gheorghe Nagy și Aurel Miheles pentru rolul principal din *Două lozuri* (1957, împreună cu Giugaru, Iancovescu, M. Anghelescu), același cuplu regizoral invitîndu-l

să-l joace pe Crăcănel în *D-ale carnavalului* (1958). Geo Saizescu a lucrat cu el unul din cei *Doi vecini* (după o schiță de Tudor Arghezi — în același an — împreună cu Ion Lucian, Nineta Gusti, Carmen Stănescu. În 1959 a făcut parte dintre protagoniștii peliculei *Băeții noștri* (regizori Gheorghe Vitanidis și Anastasia Anghel, scenariul Alex Struteanu ; alți interpreți : Costache Antoniu, Iurie Darie, Marcel Anghelescu, Florentina Mosora, Jules Cazaban, Al. Giugaru). Tot în 1959 s-a reîntîlnit cu I. L. Caragiale în *Telegrame* (scenariul Jean Georgescu, regia Gh. Nagy și A. Miheles — în compania lui Jules Cazaban, Costache Antoniu) comentat în chipuri diferite de diverși critici, Alice Mănoiu văzînd însă, în „Gazeta literară" din 17 martie 1960, că interpretul „și-a înnoit în acest rol mijloacele artei sale" mobilitatea măștii comice „fiind declanșată de un mobil psihologic complex și nu de împrejurări facile, de farsă", iar surîsul perfid și gestica, retorica zgomotoasă (a personajului) fiind dezvăluite „cu finețe și o remarcabilă prospețime artistică". În 1960, Sică Alexandrescu a turnat un nou film-spectacol, *Bădăranii* (Birlic deținînd rolul Jupîn Canciano). Gheorghe Vitanidis l-a ales din nou ca personaj în *Post-restant* (1961), iar Ion Popescu Gopo în *Pași spre lună* (1963), cu Radu Beligan și Florin Piersic. Un an mai tîrziu a lucrat cu Paul Călinescu la *Titanic-Vals*, după piesa lui Tudor Mușatescu (scenariul semnat de regizor și scriitor), unde cronicarul „României libere", Eugen Atanasiu, constata că „Gr. Vasiliu Birlic este — ne-a dovedit-o cu prisosință — cu totul altul decît în rolurile caragialești", fiind „un erou de comedie modernă", personajul său, Spirache Necșulescu, avînd „multiple fațete". Mereu împreună cu opera caragialeană, în *Mofturi 1900* (Jean Georgescu, 1966 — alături de Vasile Tomazian, Geo Barton, Cella Dima, Horia Șerbănescu, Radu Zaharescu, Ion

Lucian). Altă apariție, în *Lumină de iulie* (scenariul Fănuș Neagu și Vintilă Ornaru, regia Gheorghe Nagy), rolul ce i s-a acordat aici (Papa Leon — îngrijitor de vaci) determinîndu-l pe cronicarul revistei „Contemporanul' (5 iulie 1963), Călin Căliman, să remarce doar „umorul nativ" al interpretului, iar pe Lucia Bogdan (în „Munca" din 30 iunie 1963) să observe că „personajul e creat nu pentru a corespunde unor necesități ale dramaturgiei filmului, ci doar pentru a oferi un rol pitoresc artistului". L-a cucerit pe regizorul francez Henri Colpi, în probele la filmul acestuia după *Steaua fără nume* (scenariul Alexandru Mirodan, inspirat de comedia lui Mihail Sebastian) unde s-a aflat, fără nici un complex, la înălțime, lîngă Marina Vlady și Claude Rich. Cred că ultima apariție pe ecran a fost aceasta (sau în *Corigența d-lui profesor*, regia Haralambie Boroș).

Înainte de a analiza alte contribuții ale artistului la ecranizările caragialene să notăm cîteva din articulațiile biografiei sale cu cinematografia. În „Dicționarul actorilor de film" (Ed. Științifică și Enciclopedică, 1977), Napoleon Toma Iancu apreciază că „Birlic s-a impus ca o personalitate de primă mărime printre actorii ecranului românesc". Într-adevăr ; dar prin ce anume s-a impus ? După credința mea, prin geniul său comic — valorificat în condiții diferite și la grade variate de temperatură artistică, nu totdeauna filmic. Actorul nostru n-a devenit, cu toată bunăvoința regizorilor, *o vedetă cinematografică*, ci a rămas, cel mai adesea, marele actor teatral *filmat*. Poate și din cauza scenariilor, cîteodată mărunte. N-a ajuns nici la un stil și nici măcar la o manieră proprie care să-l distingă și să-l alăture comicilor vestiți ai cinematografului, unde avea dreptul deplin să se afle. Autorul dicționarului citat crede însă că a existat „un stil Birlic" și chiar consideră că a găsit „numitorul comun"

al acestuia (exprimare improprie, desigur). El ar consta în „enormitatea comicului obținut din împingerea defectelor de caracter ale personajelor pînă la șarjele cele mai excesive". Totul e aici rău spus, întrucît defectele de caracter nu pot fi „împinse" pînă la șarjă — fie ea și „cea mai excesivă" (!) ci, în cel mai bun (ori rău) caz actorul le joacă șarjat, adică în exces caracterologic. Dar să vedem dacă observația de fond rezistă : interpretul nostru n-a susținut numai roluri de tarați. În *Vizita,* era un domn ușor pedant, politicos, reținut, ironic, nu șarja deloc. În *Directorul nostru* era «„umilul Ciubuc — cum scrie Olteea Vasilescu în cartea consacrată creațiilor lui Jean Georgescu — variantă modernizată a „omului mărunt", birocratizant pînă-n măduva oaselor și temător pînă și de propria-i umbră — o creație desăvîrșită. Cu inflexiuni molcome ale glasului, cu mișcări haotice, de ins fără personalitate și îmbătrînit înainte de vreme..."». Pe omul sărman, umil, apăsat l-a configurat și în alte filme *(Steaua fără nume,* de pildă), iar în teatru de multe ori. Eduard Covali descrie una din ipostazele preferate ale artistului : „Omulețul cu figura bonomă și expresivă, cu privirea curioasă și mirată a unui copil serios, cu mîinile într-o agitație uneori mai grăitoare decît însuși verbul". Și o modalitate predilectă (descrisă de același): „Exploatează la maximum gafa. Fie că răstoarnă un obiect, comite o indiscreție sau sparge ceva, pozna odată făcută, surprindem pe figura sa cunoscuta expresie spășită a copilului vinovat ce-și așteaptă urecheala bine meritată". Și mai departe : „Momentele de patetism și de emoție puternică sînt realizate cu o mare sensibilitate". Astfel că Aurel Baranga era îndreptățit să se întrebe, cu mihnire, la moartea actorului, — după ce vorbea de „adînca, răscolitoarea lui omenie" : „Cine altul i-ar putea lua locul în rolurile oamenilor umili, necăjiți, nă-

pășuiți pe nedrept, jigniți fără pricină, inutil ofensați ?" Iată dar componente ale personalității care nu intră în „numitorul comun".

Nici în continuare nu am impresia că se apreciază la obiect trăsături veritabile ale celebrului actor. „Rolurile create pe scenă și pe ecran — se spune în Dicționar — reliefează o vervă interpretativă potențată caricatural, iar în amplitudine și accent, chiar polemică, brutală." Birlic a folosit relativ rar caricatura. E de neînțeles cum verva interpretativă ar putea fi „brutală". Să ne referim la sursa cea mai autorizată în ce privește proprietatea termenilor, „Dicționarul limbii române". El socoate că „verva" înseamnă însuflețire, bună dispoziție, aflux verbal, bogăție de idei care rezultă din această însuflețire. „A fi în vervă = a fi însuflețit, avîntat, volubil". Ce ar însemna deci aici brutal ?... „Nedelicat, dur, violent în purtări, grosolan, necioplit". Cum „verva" vine din franceză, căutăm cuvîntul și acolo, și găsim că e „căldură a imaginației care însuflețește poetul, creatorul, artistul, causeur-ul". Iar „brutal" ar fi „grosolan, violent, aproape gata să lovească". E greu să punem în conjuncție substantivul și adjectivul cu pricina. Cum în același articol de Dicționar cinematografic se mai pomenește de roluri „care denotă o artă a jocului (?) în aparența docilă (?), improvizată și pitorească, în fapt reflexivă, meditativă, moralizatoare" să reținem măcar unul din ultimele trei atribute, conchizînd că, totuși, cinegenia actorului s-ar cuveni căutată în alte parcele bibliografice. Să recurgem la o mărturie interesantă chiar a celui în cauză. Vă interesează spectacolul cinematografic ? — întreabă reporterul revistei „Film" (nr. 10/1957). Care este, după părerea dv., locul filmului în cadrul artelor moderne ? „În general — răspunde intervievatul — cînd asist la un spectacol cinematografic (mă refer la filmele în care apar și eu) încerc un senti-

ment ciudat. Prilejul de a mă vedea jucînd îmi dă o senzație pe care teatrul n-o poate oferi interpreților. Abia cînd m-am văzut în film, fiind propriul meu spectator, mi-am explicat de ce, în cei treizeci de ani de teatru, i-am invidiat pe spectatorii mei !

Eu, Birlic, cel din sală, îl urmăresc pe Birlic de pe ecran, dîndu-mi seama că el va supraviețui, că această imagine a artei mele va continua să trăiască în ochii unui spectator care nu s-a născut încă...

...Ajuns la maturitate, filmul s-a eliberat de influențe teatrului, trăind o viață a sa proprie, cu legile sale de dezvoltare, cu alte cuvinte a reușit să fie o artă autonomă. Cred însă că însușirea sa caracteristică a rămas aceea pe care o avea încă din leagăn : mimica. Înainte de orice, actorul de film este un mim, ca și străbunii săi de la începuturile teatrului".

Într-adevăr, el s-a străduit mereu să-și creieze masca potrivită atît în rolurile din teatru, cît și în cele din film. Și a încercat — mai ales în cinematografie — să diferențieze aceste măști. E o deosebire esențială între figura acarului Ichim din *Steaua fără nume* și aceea a lui Costăchel Gudurău din *Telegrame*. Funcționarul feroviar are o mutră dezolată, cu șapca trasă pînă la urechile clăpăuge, cu aer mohorît, mustața pleoștită, buza de jos lăsată, ochii pe jumătate acoperiți de pleoape. E supus, dar și ironic la adresa șefului de gară, vag blazat, aparent indiferent. Cum arată Gudurău ? Vivace, nervos, în continuă ebuliție. Sursa inspiratoare a originalului scenariu (scris de Mircea Ștefănescu) a fost o schiță caragialeană în care se alternează, fugace, într-o orchestrație admirabilă și într-un crescendo comic sclipitor, douăzecișitrei de telegrame laconice : Costăchel Gudurău, avocat, ex-deputat dintr-un orășel moldovean, se plînge telegrafic primului-ministru că a fost „insultat grav de dumnezeu mami"

de către directorul prefecturii Grigorașcu și „amenințat moarte". Ministrul justiției ordonă telegrafic ancheta. Gudurău reclamă din nou, pentru că a fost atacat a doua oară „palme' picioare". Se plînge guvernului și fratele victimei, Iordăchel Gudurău, „mari proprietari... fost senat". Nu numai guvernului, ci și „tronului" (în acest episod, cineaștii, inspirați, l-au filmat nu pe rege, ci chiar tronul, un tron gol). Afacerea ia proporții. Ministrul trimite o nouă depeșă, procurorul orașului raportează, ministrul de interne ordonă aplanarea. Iordăchel reclamă „treilea atac mișelesc bandiți" și Costăchel „omorît torturi secrete beciurile poliției locale" etc. Totul converge spre o explozie nemaipomenită. Dar conflictul e fals, deznodămîntul e comic, părțile se împacă și „Pupat toți piața endependenți".

Aici Birlic a desfășurat o gamă mimică de o excepțională bogăție. Avea faciesul unui mistificator — căci daravela o pornise fiindcă vîna postul de avocat al statului. Luca o mină gravă cînd — într-un moment de comedie frenetică — ținea un discurs, de după gratii, agenților săi electorali. Avea o postură tragică în clipele în care lăsa să se înțeleagă că-l pîndesc grozăvii, poate chiar moartea. I se zugrăvea pe chip o satisfacție diavolească atunci cînd „machiaverlîcul" reusea. Există și aici, ca și în *D-ale carnavalului* sau *Două lozuri*, senzația de comedie filmată (cum observam și eu în cronica din „Contemporanul") pentru că atît Birlic, cît și Giugaru, Jules Cazaban, Ion Antonescu-Cărăbuș, Mircea Șeptilici, Horia Șerbănescu erau actori de comedie abilitați, personalități fixate, în domeniu, și jucau scenariul ca pe o piesă de Caragiale. În majoritatea filmelor după Caragiale (nu însă și în *O noapte furtunoasă*, în drama cinematografică *Înainte de tăcere* de Alexa Visarion sau în formidabilul *De ce trag*

clopotele, Mitică? al lui Lucian Pintilie) teatralismul apare supărător și atunci cînd unii din actorii notorii își reține gesturile obisnuite pe scenă pentru a părea mai naturali, dar și atunci cînd, luîndu-și libertăți exagerate, abuzează de mijloacele consacrate în provocarea rîsului, deturnînd factura lucrării spre vodevilesc. De aici, desigur, și inconsecvențele stilistice ale întregii pelicule. Și Birlic, și alți actori din distribuție au produs efecte burlești, uneori cu prisosință. Dar interpretul nostru mima excelent autenticitatea, si încă de două ori : odată, autenticitatea personajului care iscă furtuni într-un pahar cu apă, încredințat că e epicentrul unui cutremur național ; și a doua oară, autenticitatea mistificatorului, care cu bună știință, se folosește de scandalul provocat pentru a pescui sigur rezultatele scontate. Dedublarea îi reușea de minune, drept cel mai comic aspect al *Telegramelor*. Era, în pofida tuturor anevoințelor (creiate în primul rînd de scenarii) „...un excelent interpret de cinema, consacrat mai ales prin interpretarea unor tipuri caragialești" — consemnează Ștefan Valeriu („Cinema" nr. 4/65). Apărut în fața publicului, „siluetă fragilă, înconjurată pururi de un haos ostil", el evolua atît de rapid încît te împiedica să-l judeci cu limpezime dintru început, te simțeai atras irezistibil de tipul uman pe care-l reprezenta și miracolul comic la care asistai, te cucerea".

Birlic avea, ca toți actorii cu o înaltă conștiință de sine, melancolia perisabilității actului interpretativ și credința în perenitatea lui cînd e încrustat în peliculă, ca în marmură. „Spre deosebire de arta scriitorului, pictorului si muzicianului, aceea a actorului era perisabilă. Din creația lui nu rămînea nimic... Cinematograful biruie astfel o fatalitate, dînd și actorului acces la un pic de nemurire... Mă

gîndesc la retrospectiva filmului care va avea loc în anul 2000, cu titlu documentar : se vor găsi destui spectatori care, văzîndu-mă în *Două lozuri*, vor exclama : Uite-l pe Birlic ! Tata vorbea într-una de el". Artistul arăta că e vorba de două arte diferite : „...ajuns la maturitate, filmul s-a eliberat de influența teatrului, trăind o viață a sa proprie, cu legile sale de dezvoltare, cu alte cuvinte a reușit să fie o artă autonomă. Bineînțeles, asta nu înseamnă că actorul de teatru nu poate fi un excelent actor de film. Un Cerkasov sau un Laurence Olivier au dezmințit, cu realizările lor, această opinie greșită. Se cere doar ca actorul de teatru să uite, cînd pătrunde în studio, tot ce a învățat pe scenă și să nu confunde platoul cu scena".

Această dorință nu și-a putut-o satisface totdeauna. Două din filmele în care a figurat, reprezentau transpunerea pe ecran a unor spectacole : *O scrisoare pierdută*, *Bădăranii*. Sică Alexandrescu și cei care a colaborat regizorul au ținut nu să producă filme, ci documentare despre două spectacole celebre ale Teatrului Național. Ca atare, actorilor nu li s-a cerut să facă un efort artistic specific. Adaptările au fost mai ales de ordin tehnic. Aproape toți cronicarii (m-am numărat și eu printre ei) au apreciat cu satisfacție „păstrarea aproape integrală a valorilor spectacolului : regia e cea alertă, exuberantă, de pe scenă, personajele sînt aceleași, așa cum ni le-au arătat prima oară strălucitii actori de comedie ai Naționalului : Grigore Vasiliu Birlic, Radu Beligan, Marcel Anghelescu, Niki Atanasiu, Cella Dima, Silvia Dumitrescu-Timică, Carmen Stănescu..." („Contemporanul" 1960). În *Două lozuri* sau *D-ale carnavalului* prețuirea a fost mai mult pentru actorul Birlic decît pentru actorul de film cu același nume. Tot astfel în *Titanic-Vals* (scenariul Tudor Mușatescu, regia Paul Călinescu)

unde D. I. Suchianu constată (în „Cinema" nr. 5/1965) că „Portretul lui Birlic nu e al lui Spirache, mai mult decît al actorului... Publicul rîde pentru că-și recunoaște comicul favorit, nu pentru că pricepe situațiile". Sigur, continuă cronicarul, e o „excelentă idee să i se încredințeze lui Birlic rolul lui Spirache. Birlic a fost înzestrat cu un comic fizic natural care îi dă imensul privilegiu de a nu avea nevoie s-o facă pe caraghiosul pentru a ne face să rîdem. El este capabil să joace rolurile grele și subtile ale unor personaje de Maupassant, de Cehov, de Jules Renard, unde un om de inimă devine mereu caraghios pe bază de înduioșare a interlocutorului. Birlic, în filmul lui Călinescu a încercat asta, a reușit adesea, dar n-a fost lăsat să reușească mereu, căci scenariul l-a încărcat cu o mulțime de recuzite clovnărești. Scenariștii nu și-au dat seama că orice poeire exterioară a personajului este tabu". Și criticul mai amendează sever costumația inadecvată, care i-a conferit interpretului „aerul de paiață împăiată".

Sînt simptomatice, într-un sens oarecum asemănător, și cîteva considerații ale criticilor din anul 1959 privitoare la prezența artistului în *D-ale carnavalului :* „Birlic e unul din interpreții ideali ai faunei caragialești" (Eugen Atanasiu în „România liberă" din 6 martie). „Birlic conservă valorile caragialene" (D. Solomon, într-o avizată cronică în „Gazeta literară" din 12 martie). A realizat de minune, prin ondulațiile ce inspiră milă, ale vocii, și culorile pe care le schimbă fața, pe Crăcănel, cel cu naturelul simțitor" (B. Dumitrescu, în „Scînteia tineretului", 15 martie). Sînt comentarii relativ sumare. Doar în „Contemporanul" (13 martie) găsim o observație mai aplicată, semnată de Alice Mănoiu : «„...compune nu numai masca exterioară a personajului, ci și ridicolul universului afectiv al „volintirului" din Garda

Națională a opta oară tradus în amor. Secvența destăinuirii lui Crăcănel, cînd vorbele i se înnecă în plîns, iar actorul completează cu o mimică expresivă, atent urmărită de aparatul de filmare, gama sentimentelor eroului, e remarcabilă".

În 1957, cu prilejul premierei *Două lozuri*, cronicarul „Scînteii tineretului", (numărul din 7 decembrie) Ion Barna (era și regizor) face însă observația esențială : „Comicul nostru este — și nu s-a accentuat îndeajuns — un talent cu totul deosebit pe care cinematografia îl folosește încă insuficient (...) e păcat că unele secvențe au fost lăsate oarecum la voia întîmplării fără a se exploata în fiecare posibilitățile uriașe — nu exagerez, uriașe ! — ale actorului." De o substanță asemănătoare e și o parte din exegeza lui Eugen Atanasiu (în „România Liberă" din 6 decembrie) : „Gr. Vasiliu Birlic, excelent dotat pentru film, ridică încă o dată, după *Directorul nostru*, arta actorului în comedia cinematografică la culmi greu de atins (...) Birlic are nu numai o fizionomie a cărei modificare prezintă oricînd imaginea unei stări sufletești inteligibile fără nici un echivoc, dar mai mult decît atît, obișnuința mimei. Pentru ecran, acesta este principalul : gestul poartă cu sine mai multă expresie decît dialogul. La Birlic, aparatul de filmat are în orice moment ceva caracteristic de înregistrat".

Numai că destul de rar a și făcut-o !

Directorul nostru însă însemna altceva — începutul unui „altceva" — pentru că Jean Georgescu era regizor cinematografic și ochiul său nu vedea scena, ci ceea ce se constituia drept spațiu de joc pe platou. Aici Birlic a fost ajutat realmente să practice un joc esențializat, direct, uneori în mișcări infinitezimale. O secvență culminantă, aceea dintre directorul misterioasei întreprinderi și arhivarul ei (Giu-

garu și Birlic), îl determina pe acesta din urmă să gîndească atît de expresiv încît aproape că nu mai era nevoie de cuvinte ca să înțelegi ce-și spune în sinea lui. Scena începe în biroul secretarei, unde inhibatul funcționar privește îngrozit la aparatura de care e preocupată femeia și se află într-o stare de anxietate explicabilă : de ce l-o fi chemat mai-marele ? Intră la șef de parcă ar călca pe ace. Cei doi se privesc intens : unul ar vrea să știe de ce a fost chemat, celălalt se căznește să-mi amintească de ce l-a chemat. În cele din urmă, fața directorului se îmblînzește, doar își propusee să ia „legătura cu masele" ! Arhivarul are impresia că, totuși, omul din fața lui urmărește un scop concret dar încă ascuns. Zîmbește vag, dă din mîini, se pornește pe explicații în legătură cu presupusa problemă a scaunelor din incintă. I se pare că a căpătat, deodată, însemnătate. Statura i se mai înalță. Aprobă condescendent, ascultă binevoitor. Pe urmă, cu și mai mult curaj, face consideratii critice. Fiecare din convorbitori îl pîndește pe celălalt. Birlic joacă acum linistit, la largul lui, dar cu gesturi mărunte, cu o mimică studiată, bine controlată și pe deplin ilustrativă pentru stările traversate de personaj.

Aici se vedea din nou ceea ce afirma mai tîrziu Sică Alexandrescu despre „drămuirea milimetrică a fiecărui mijloc de expresie." Olteea Vasilescu crede chiar (în vol. *Lanterna cu amintiri,* Ed. Meridiane, 1987) că aceasta a fost performanța întregii cariere de actor de cinema a lui Birlic, performanță în primul rînd de subtilitate artistică. «„Din exponent înfierabil al birocratismului în forma sa cea mai învechită, cum era de așteptat să apară, interpretul, sub o îndrumare regizorală consumată în istovitoare repetiții și nenumărate „duble", scoate la lumină nu un „negativ" odios, ci un

personaj aparte, amestec straniu de abulie și poltronerie, de abilitate nepremeditată și resemnare.“» Autoarea cărții amintește cum o cronică de ziar schematică făcea critica scenariului că nu i-a accentuat „în suficientă măsură“ „trăsăturile negative“, astfel că el „stîrnește uneori simpatia și compătimirea spectatorului în locul totalei sale dezaprobări“. Autorul își purta însă scînteietor eroul pe muche de cuțit. Avea și o mască filmică valoroasă.

I se mai făcuseră asemenea observări — că nu e destul de „critic“, că n-a apăsat „destul“ pe laturile întunecate ale lui Cutare etc., eludîndu-se ceea ce era definitoriu pentru personalitatea sa, complexitatea și multilateralitatea ce salvau mai totdeauna personajele sale de schematism. După premiera *Omul cu mîrțoaga*, V. Mîndra consemna (în „Gazeta literară“) că „distribuit nepotrivit în rolul lui Varlam a practicat un comic gras adorabil, într-un rol care cerea sarcasm reținut și umor amar“. Dar aproape toate celelalte cronici constatau dimpotrivă : „Căldura sufletească a personajului, sarcasmul, umorul, adesea amar, înțelepciunea sa se dezvăluie convingător în interpretarea gradată, plină de sensibilitate, a lui Gr. Vasiliu-Birlic. Popularul actor dă aici odată mai mult, proba *multilateralității* (subl. ns) a marilor sale resurse dramatice“ (D. Costin, în „Scînteia“). „A jucat cu mare naturalețe, simplitate și sinceritate“ (Magdalena Focșa, în „Informația Bucureștiului“). „Varlam a căpătat proporții extraordinare, transformîndu-se în adevăratul erou al piesei (...) a luat în stăpînire toată scena, toată piesa, toată sala“ (Radu Popescu, în „România liberă“).

Tot astfel și în film, Birlic s-a supus, de astă dată, unor rigori care, de fapt, îl obligau să renunțe la clișee ori procedee stereotipe ce țineau de teatralism. «„Erau multe lucruri de

îndreptat, de la tendințele cabotine și pînă la nocivul și destul de răspînditul „las' că merge și așa !"» — mărturisește regizorul. Remarca nu-l vizează direct pe actorul nostru. Căci el a izbutit să se domine și să găsească un mod caracteristic de integrare în universul filmic. „E adevărat că regia a avut de luptat împotriva teatralismului, a convenționalismului scenic din jocul actorilor, în numele unei interpretări cît mai firești și mai realiste, așa cum o impune filmul" — scria Victor Iliu într-un amplu referat despre *Directorul nostru*. Sub acest raport contribuția lui Birlic apare aici exemplară și definitorie pentru valoarea acestei opere cinematografice, care de fapt, e și culmea creației lui Jean Georgescu în perioada postbelică." Căci (continui citarea lui Victor Iliu — din referatul pe care l-a publicat în revista „Probleme de cinematografie", 1955), personajele comediei satirice *Directorul nostru* nu au fost reduse la silueta unor păpuși mecanice (...) ele sînt străbătute de fluidul vieții".

Pe Birlic, Jean Georgescu l-a distribuit și în *Mofturi 1900*, film alcătuit din șapte schițe : *O conferință*, *Diplomație*, *Amici*, *O lacrimă*, *Bubico*, *C.F.R.*, *Situațiune* și în care mai interpretau Al. Giugaru, Geo Barton, Mircea Crișan, Horia Șerbănescu, Radu Zaharescu, H. Nicolaide, Cella Dima, V. Tomazian, Ion Lucian, Iurie Darie. Birlic era bărbatul din *Bubico*. L-a descris cu un joc mimic extrem de nuanțat și intervenții de o substanțială policromie verbală, printr-o relație foarte strînsă cu elementele vii și cu cele de cadru. Convorbirea din compartiment era susținută cu brio de interpret. Sosirea lui pe culoarul vagonului se înscria ca un moment filmic de virtuozitate ; poate constitui și o scenă independentă. În convingerea mea, *Bubico* e cea mai realizată schiță din cele șapte cuprinse în acest film — care a avut parte de multe și varii con-

testări. Însă Gelu Ionescu nota (în „Contemporanul" din 19 martie) că prin „apariția de excelență" a actorului se realiza „cel mai hazliu episod". Eugen Atanasiu numea acest episod „o veritabilă pagină de antologie cinematografică", „una din neuitatele sale bijuterii interpretative". Ion Frunzetti aprecia (în „Cinema" nr. 4/1965) că sceneta *Bubico,* (ca și *Diplomație* și *Situația)* trăiește viața pe care i-a dat-o Caragiale, mai ales pentru că singurul actor care e cu adevărat „pantomim" aici e Birlic și fiindcă puținele momente de „film propriu-zis" au fost realizate cu acest interpret, capabil, între altele, de „dialog mut".

Aurel Baranga, medic, fusese gazetar, poet suprarealist ; în 1946 debuta ca dramaturg, cu o comedie cam convențională dar nu lipsită de haz, *Bal la Făgădău.* Un noroc pentru debutant — scriam pe atunci — e că i-a pus piesa în scenă Sică Alexandrescu. Iar altul, că i-a slujit-o Birlic. Aceste două noroace — ca să zic așa — le-a avut și cu premiera comediei satirice *Mielul turbat* (1952), în care Grigore Vasiliu-Birlic a deținut rolul principal, al muncitorului inovator Spiridon Biserică. Personajul „se vede confruntat cu un mecanism birocratic rutinier, format din impostori complexați și impotenți profesional (...). Prin Spiridon se creiază tipul comicului sănătos, de nuanță populară, în el coexistă naivitatea și spontaneitatea colerică, înclinația spre disimulare și predispoziția spre farsă" (Marian Popa, „Dicționar de literatură română contemporană" 1977). Jucînd la cea mai înaltă temperatură comică, mimînd naivitatea, supunerea, credulitatea, alimentînd, pînă la un punct, erezia adversarilor săi personajul era un puternic generator de ilaritate, întrucît se înscria în falsa perspectivă a acestor inamici, pregătindu-le, cu umor comprimat, festa „turbării mielului". Convertirea

din pasivitate în ofensă era pregătită meticulos, izbucnirea fiind de un haz gîlgîitor.

Procedeul e clasic, după cum structura eroului e şi ea clasică. Figaro nu era conceput altfel de Beaumarchais — ca esenţă şi tip ce se răsucea în contrariul aparenţei sale. Nici Ceatki din *Prea multă minte strică* de Griboedov sau goldonianul Arlechino, ori Elmira, soţia lui Orgon, cea asediată de impostorul Tartuffe, sau Spirache Necşulescu din *Titanic-Vals*, şi el un „Miel al lui Dumnezeu", apucat, la un moment dat, de o pornire rabică. Am vorbit pe larg, în cartea mea *Ora 19,30* (Ed. Meridiane, 1983), despre principiul funcţionării acestei „furor comica" al cărei mecanism Birlic îl cunoştea prea bine. Schimbarea de umoare în scenă se executa plenar : era o răsucire fizică, pe călcîie, o transformare a expresiei, o îngroşare şi întărire a glasului, tonuri tari, fulgerare a privirii, un fel de pornire generală la atac, congestionată şi rezolutorie. Construia un ins autentic, conform cu sine, luînd totul în serios — chiar şi grăbita sa numire în postul de consilier tehnic. Sarcina pe care i-o trasa acţiunea piesei — şi regia — era de a descoperi inautenticitatea. Odată denunţat, falsul era sancţionat cu maximă rigoare, înfierat şi înlăturat pentru a se restabili ordinea normală. În interpretarea lui Birlic, eroul, intrînd în „furor", dezlănţuia o entropie comică : producea haos în arhiva atît de căznit aranjată a cabinetului tehnic şi în întreaga activitate obscură a acestui for. E un cabinet tehnic de inovaţii care respinge din principiu inovaţiile, apoi, de teama răspunderii, le aprobă de-a valma pe toate vădind o dereglare continuă, o anormalitate generalizată. Aici inautenticitatea nu e aleatorie, e rodul unei anumite strategii şi al unei tactici specifice, mimînd modalităţi habituale. Tot actul II al *Mielului turbat* e desfăşurarea unui şir de combinaţii pregătite şi

înfăptuite cu sîrg, arta îmbrobodirii avînd aici un veritabil apogeu. Dar schelăria e artificială și e demolată într-un ritm din ce în ce mai alert, cu un crescendo viu, amintind de acela al uverturilor rossiniene.

În centrul unei echipe de prestanță — Marcel Anghelescu, Ion Talianu, Radu Beligan, Alexandru Giugaru, Niki Atanasiu, Carmen Stănescu — Birlic domina prin fervoare și precizie, „printr-o formidabilă risipă de energie creatoare, fantezie și invenție" (A. Baranga) și printr-o integrare perfectă în mediul hotărît de spectacol. Un tribut plătit de autor viziunii schematice asupra conflictualităților social-politice din epocă, precum și simplificarea moralizator-didactică a finalului au afectat într-o măsură realismul plenar al personificării. Nu însă și simbolul cuprins în oximoronul „miel turbat".

„Mielul" ca simbol vine de departe, investit cu blîndețe și inocență. Sorgintea sa se află, desigur, în misterele medievale — în dramatizările după Noul Testament — de unde a fost preluat de către farsori. În reprezentațiile sacre păstorii îl aduceau evlavioși pe brațe, cum se poate vedea în adorațiile mistice ale lui Van Eyck, sau îl mînau blajin, ca în idilele rustice sacralizate ale lui Jehan Foucquet și farsorii i-l așezau pe după cap, sau sub braț, ciobanului nătîng Riflat, ori îl puneau pe Agnelet din istoria domnului Pathelin s-o facă pe nebunul, imitîndu-i behăitul subțire. Vom regăsi mielul ca motiv comic la Chaucer — sau în poemele macaronice ale lui Teofilo Folengo. Într-o piesetă a lui John Heywood, ciobanul visează că mieii se prefac în oi uriașe și-l mănîncă.

Un fir din acest vechi caier e tors și în piesa lui Baranga, unde funcționarii disoluți și feloni sînt încredințați că Spiridon Biserică, bun și supus, e „Mielul lui Dumnezeu", pînă cînd, vă-

zîndu-l cum se zburlește și strigă, vor constata, cu stupefacție, că „a turbat".

„Turbarea", concepută scenic cu mijloace multiple și fosforescente, era produsul unui anticlimax comic, pe care cel dintîi l-a definit Kant : o tensiune violentă ce se rezolvă în gol. În studiul lui Eduard Covali despre Birlic, formula filozofului e aplicată astfel : „Birlic nu se enervează, ci se înfurie. Cînd își dezlănțuie mînia se pare că o catastrofă este inevitabilă (în *Mielul turbat* ea se și produce n.m.), dar se dezumflă imediat, ca un balon înțepat în șapte locuri." Într-o carte a Verei Călin, *Metamorfozele măștilor comice* (E.P.L., 1966) se inventariază trăsături ale anticlimaxului, printre care una ar fi schimbarea bruscă de tonalitate afectivă. Alta ar fi autoironia sau dorința de cenzurare la capătul unor elanuri efuzive și al unui patetism retoric, sau parodia unei atitudini romantice proprii, neutralizarea unui moment de groază printr-o glumă — adică pluralitatea de unghiuri din care o conștiință ironică poate conspecta o realitate complicată și contradictorie. Dintr-o caracterizare amănunțită, săvîrșită cu erudiție de Eugen Schileru (în revista „Secolul 20", nr. 11/1964), anticlimaxul ar consta într-o alternare de suspense și umor, „într-un crescendo tensional și un catharsis brusc, violent, care mută totul pe linia cea mai divergentă". Prin anticlimax comic, Birlic situa simbolul pe care-l reprezenta, pe o treaptă înaltă a esteticii comicului și deschidea un șir de interesante conotații ale personajului atît în ordinea realității surprinse, cît și într-o ordine livrescă.

Alt scriitor român ce deschidea poarta dramaturgiei, Mihai Beniuc, are parte de aportul lui Birlic în reprezentarea întîiei sale piese : comedia *În Valea Cucului*. Legată prea strîns de procesele colectivizării agriculturii și subsumată unei perspective polițisto-jurnalistice,

piesa n-a fost prizată de artiști, iar publicul nu i-a acordat credit. Critica a primit-o cu răceală ; unele amendări au fost chiar drastice. Birlic a avut de înfruntat aici două serii de dificultăți : acelea legate de rudimentarismul și inconsecvențele eroului Toma Căbulea, și acelea provenite din faptul că interpreta un țăran al zilei acționînd în mediul său natural, cu care am impresia că nu se mai întîlnise pînă atunci.

Evident, n-a putut birui ceea ce era stîngaci ori insuficient în text. S-a străduit însă mult să autenticizeze rusticitatea tipului, incitat — și amuzat chiar — să cîștige acest pariu. A conlucrat îndeaproape cu scenograful pentru realizarea costumului : cojoc (dedesubt flanea groasă, cămașă cu arnici), căciulă neagră de miel. La sfatul machierului și maestrului peruchier Jean Romaniță și-a lipit o mustață groasă, căruntă, 'ea rimînd cu șuvițele sure ieșite de sub căciulă pe la tîmple. Omul era, într-adevăr... plauzibil ca apariție. În ce privește comportamentul, se recunoștea că excela prin „sfătoșenie", dezinvoltură, bucurie de a trăi, vitalitate, neastîmpăr, naturalețe, mobilitate (Florian Potra, în cronica din revista „Teatrul" nr. 4/1959). Eu am reținut, în cronica mea, din nou, calitățile comedianului care schițase aici „un bătrîn arțăgos și mucalit" — și acea însușire sempiternă a lui care consta în „naturalețea jocului", exprimată prin atitudinea degajată, ușurința rostirii, generozitatea hazului, calități îndelung șlefuite.

Se mai și mînia, cu înfocare, scoțînd efecte dintr-o indignare pe care o îmbiba cu ironie și autoironie, într-un efort de caracterizare ce nu-și găsea totdeauna suportul în text. Dar ca orice mare actor devenea, ipso facto, coautor al personajului, improvizînd, adăugînd, corectînd și, mai ales, imaginînd gesturi, atitudini, poziții, relații cu ceilalți de natură a da completitudine tipului. Aspirația oricărui interpret

ce-și respectă arta e de a conferi validitate personajului său, chiar și atunci cînd datele oferite de scriitor sînt deficitare ori (și) indicațiile regizorale, scenografice îi apar drept insuficiente.

Mi-amintesc că în acest rol — care altminteri n-ar fi justificat prezența unui atare interpret, cu o atît de impunătoare statură artistică — m-a frapat privirea lui Birlic. Și atunci, și mai tîrziu, ochii săi, ce se rotunjeau mult cînd omul se minuna de ceva, ori păreau a ieși din orbite cînd se supăra rău, sau se acopereau pe jumătate și rîdeau *înaintea gurii*, aveau o mare limpezime. Și străluceau. Pictorul-portretist englez William Hogarth subliniază, în cartea sa *Analiza frumosului* (1753) „particularitatea extraordinară" pe care natura ne-a dăruit-o pentru a deosebi o vîrstă de alta ; deși fiecare trăsătură a feței crește în lățime și lungime, pînă cînd se încheie creșterea întregului corp, lumina ochiului își păstrează mereu dimensiunile inițiale. Referința lui Hogarth e la pupilă, împreună cu irisul, sau inelul ei : diametrul acestui cerc rămîne întotdeauna același. Firește, nu e cazul să amănunțim aici asemenea considerații ; amintesc doar că privind fotografiile actorului se poate sesiza că ochii i-au rămas mereu tineri — și eu i-am văzut astfel pînă la ultimul spectacol în care a apărut și care, prin cine știe ce capriciu al sorții, a fost tot *Birlic* (reprezentat pe scena Teatrului „C. Tănase" din București. În rolul Căbulea, își rotea privirile cu ochii mari și sprîncenele mult ridicate și tot astfel căta îndelung la cel ce-i vorbea. Jocul ochilor făcea parte din arsenalul expresivității artistului, unul din mijloacele cu care fixa o stare, sau impunea partenerului să-l urmărească — nu oricum, ci cu atenție.

Un exemplu în această privință a fost rolul lui jupîn Canciano din *Bădăranii* : căutătura

interpretului era fascinantă. Lui Eduard Covali i se pare că „Ochii și-i apropie parcă de nas". Aurel Baranga, notînd că Birlic a fost „o forță comică înnăscută", povestește ce s-a întîmplat la Veneția, în toamna anului 1956, la Festivalul Goldoni, „unde am avut prilejul să verific fenomenul" : „Teatrul Național din București s-a prezentat atunci și acolo cu *Bădăranii* într-o distribuție de zile mari. Am avut însă ghinionul să jucăm într-o grădină sub aversele nemiloase ale unei ploi cumplite. Publicul se sculase în picioare, gata să părăsească teatrul. În clipa aceea a intrat în scenă Birlic, și deși juca în românește, în fața unui public care nu înțelegea o iotă din graiul nostru, în secunda aceea s-a produs miracolul : lumea a rămas pe loc, sub umbrele și ziare, subliniind fiecare vorbă a lui cu hohote de rîs și tunete de aplauze. Atunci, în acea seară memorabilă, am văzut, am trăit în prezența unui actor de o imensă forță de penetrație și de impresionare a publicului."

Iată și o întîmplare cu iz de anecdotă, a lui Sică Alexandrescu evocînd aceeași fascinație exercitată de actor — și nu numai de pe scenă : „Trupa Teatrului Național era în turneu (...) cu *O scrisoare pierdută*. Toți artiștii poporului, titulari ai rolurilor din capodoperele lui Caragiale, făceau parte din echipă. Plecasem de la hotel „Minerva", la Craiova și ne îndreptam în ceată spre sala teatrului — Costache Antoniu, Niki Atanasiu, Marcel Anghelescu Giugaru, Talianu și alții. Mergeam pe mijlocul străzii și, la cîțiva pași în urma noastră, mulțime de craioveni se țineau după noi.

— Uitați-vă pe puhoi de lume e-n spatele nostru, spune unul dintre noi.

— Popularitate ! N-ai cum să te ferești, adaugă altul.

— Sîntem cea mai bună reclamă, se împăunează un al treilea.

Îl iau la braț pe Birlic, rămîn în urmă cu el, și-i spun :

— Grigore, la prima răspîntie tu ia-o la stînga.

— De ce ?

— O să vezi, ia-o la stînga singur.

Așa a făcut și toată Craiova a cotit-o la stînga după el, părăsindu-ne pe noi, cei cu „popularitatea" și cu „reclama".

„Faima lui Birlic — adaugă regizorul — a fost colosală, la nivelul glorios și de formidabil răsunet popular care a făcut idoli ai scenei din un Leonard, un Constantin Tănase, un Vraca, o Maria Tănase".

Cînd a anunțat cu ce actori va pune în scenă *Revizorul* la Național, Sică Alexandrescu a surprins poate mai puțin prin acordarea rolului Hlestakov lui Beligan, cît prin distribuirea a doi actori de mare reputație — Marcel Anghelescu și Birlic, — în rolurile de mică întindere „gemenii" Bobcinski și Dobcinski. Regizorul i-a îmbrăcat în costume identice. Aveau reacții comune. Își luau unul altuia vorba din gură. Cu toate acestea, actorii diferențiau mult personajele. Bobcinski al lui Birlic avea o stare febrilă, era grăbit să povestească, minunîndu-se de ceea ce văzuse și auzise, întrerupîndu-l pe cel care-l întrerupea, dînd buzna, ieșind în grabă, deandaratelea, revenind. Era umil, îndatoritor, speriat, rugător („lasă-mă pe mine să povestesc... Numai să nu mă întrerupi, las' să povestesc eu, dar să nu mă întrerupi ! Domnilor, vă rog, spuneți-i lui Piotr Ivanovici să nu mă întrerupă !"). În sfîrșit, reușește să-și pornească narația. Dar i se pare că geamănul ar avea intenția să-l „taie" și iar se lamentează : „Te rog, Piotr Ivanovici, nu mă întrerupe. Știu tot, tot, tot". Însă istorisește greoi, se încurcă, pierde șirul ; transpirat de efort reușește, în sfîrșit, să-și continue expunerea, doar din cînd

în cînd întrerupt de cîte-o frază a lui Dobcinski. Birlic povestea nespus de vesel, imita, copilărește personajul pe care-l văzuse, îl admonesta mereu pe Piotr Ivanovici, părîndu-i-se că vrea să-i fure cuvîntul („Ei, nu mă întrerupe... pentru Dumnezeu, nu mă întrerupe, dumneata n-ai să fii în stare să povestești. Zău, n-ai să fii în stare, ai să sîsîi, te știu doar că-ți lipsește un dinte și șueri cînd vorbești...") și turuia, turuia, mimînd, încîntat totuși, în secret, măgulit că e ascultat de primar și de familia lui ; și pe urmă, deosebit de bucuros că i se cer relații suplimentare, detalii. Infantilismul său ieșea în evidență pregnant, mai ales după ce Primarul, hotărînd că trebuie să meargă la fața locului, să vadă personal ce-i cu misteriosul oaspete, decide să-l ia numai pe Dobcinski în trăsură : „Și eu, și eu, — se copilărește Bobcinski — ia-mă și pe mine, Anton Antonovici !" Primarul refuză. De altfel, nici n-ăr încăpea toți în droșcă. Și iată ce idee are imaturul solicitant : „Nu-i nimic, nu-i nimic. O iau pe jos, alerg după trăsură".

Și în acestă scenă, și mai tîrziu, cînd se prăbușește cu ușa la care trăgea cu urechea („V-ați lovit cumva ?" — se interesează prevenitor Hlestakov. „Nu-i nimic, nu-i nimic ! Nu s-a întîmplat nimic grav. Mi-am julit numai puțin nasul. O să dau o fugă pînă la Cristian Ivanovici, îmi lipește un plasture și trece numaidecît") și în celebra întîlnire cu Revizorul, cînd îi face rugămintea lui „foarte umilă" să-l popularizeze la Petersburg, «„să le spuneți la toți cei mari de pe acolo... la senatori... la amirali... că uite „excelență"... sau „luminăția ta", să știți că în orașul cutare trăiește Piotr Ivanovici Bobcinski (...) Și dacă-l vedeți pe Împărat... la fel să-i spuneți..."» actorul a desfășurat evantaiul larg al posibilităților sale de caricaturizare. «„Spre deosebire de copil — zice Eduard Covali — omul matur și în special cel

cultivat, discret în tot ce face, își inhibă manifestările căutînd să fie cît mai puțin exploziv în exteriorizarea emoțiilor. Orice om însă are, într-o măsură mai mare sau mai mică, o doză de navitate infantilă. Birlic o îngroașă. Minciuna, de exemplu, capătă la el candoare și cu aceeași naivitate cu care un copil spune unui vizitator inoportun : „a zis tata că nu-i acasă", personajul interpretat de actor minte sau disimulează absurd și caraghios."» Și exegetul examinează chiar unele secvențe din spectacolul *Revizorul* : «„Înfuriat de farsa usturătoare pe care a suportat-o, primarul din marea piesă gogoliană întreabă cine a spus primul că Hlestakov este revizorul așteptat. Vinovatul, pe care toată lumea îl știe ca atare, Bobcinski, speriat că ar putea s-o pățească, face pe miratul și se plimbă prin scenă ca să-l vadă toată lumea, cu o expresie ce pare că spune „Habar n-am !". Un efect asemănător îl are minciuna copilului murdar pînă la urechi de marmeladă, care spune că n-a umblat la borcan. Flagrantă și absurdă, atitudinea e inutilă și rizibilă. Spectatorul se amuză copios. Nu se rîde însă atît de minciună, cît de naivitatea ei, paradoxul „om în vîrstă-copil" fiind subliniat cu putere"». Aș adăuga, însă, la judicioasa considerație a confratelui, că, la National, ilaritatea era provocată mai cu seamă de felul cum valora interpretul acest mod pueril de mistificare, cum para, brava și se arăta speriat totodată, că ar putea fi tras la răspundere de cel cu interpelarea. Din același perimetru al caricaturizării face parte și momentul în care personajul cade cu ușa. E. Covali încadrează scena la categoria „gafă" ca motiv comic (pe care am mai evocat-o) : „Birlic exploatează la maximum gafa. Curios la culme să vadă ce se întîmplă în camera teribilului revizor moscovit, Bobcinski privește pe gaura cheii. O ușă șubredă, puțină distracție și subestimarea propriei greutăți îl

fac să se prăbușească și să-și turtească nasul indiscret de dușumea. Pozna îl covîrșește. Lungit pe burtă deasupra ușii cu pricina, încremenit în poziția în care a căzut, abia într-un tîrziu îndrăznește să rostogolească în investigație un ochi speriat. Înspăimîntat de propriul său curaj, îl închide însă imediat, și numai atunci cînd are certitudinea că nimic nu i se va întîmpla, se ridică încet și jenat, căutînd să se facă mic și neobservat."

În perioada cernăuțeană actorul se apropiase, de cîteva ori, de marele repertoriu universal (*Doctor fără voie* de Molière, *Țăranul baron* de Holberg ș. a.) dar în prima etapă bucureșteană a carierei sale se îndepărtase de el. Într-un interviu acordat ziarului „Timpul" (25 decembrie 1943 — George Mihalache) actorul declara : „Vreau să atac teatrul clasic. Mă tentează îndeosebi *Burghezul gentilom, Doctor fără voie, Cyrano de Bergerac*". *Burghezul gentilom*, care l-a pasionat, nu i-a izbutit — lui și mai ales regizorului — cum am mai spus. Văzusem împreună, la Paris, la Comedia Franceză — într-o seară, cînd mă rugase să-l însoțesc — spectacolul în care protagonist era Louis Seigner. Montare clasicizantă, declamație impecabilă, evident, mișcare convențională, dar costumație splendidă, iar în atitudine, acel inegalabil amestec de ironie, șiretenie și inteligență care e spiritul galic... Stăteam rezemați de balustrada balconului. Birlic era numai ochi și urechi, nu mai exista nimic în jurul lui, se afla, cu totul, pe scenă. La un moment dat l-am auzind gemînd : „Nu, nu așa !... Altfel... Eu... am să-l fac altfel !..." Crezînd că mi se adresează, l-am trezit, fără să vreau, din vis. M-a privit tulbure ; mi-a spus că are altă concepție despre personaj, că el îl va juca diferit de interpretul francez, și punîndu-și din nou bărbia în palme m-a ignorat pînă la sfîrșitul spectacolului. Pe drumul de la teatru la hotelul

„Regina", unde locuiam, mi-a descris tipul domnului Jourdain într-un chip interesant, original, el văzîndu-l ca pe un personaj tragicomic, un om binevoitor, vesel, amăgit de toată lumea, incapabil să se apere de lichele și mincinoși interesați, dornic de a fi în pas cu lumea, însă mărginit și de aceea răsturnat mereu în ridicol. S-a mai dus, singur, de două ori, la Comedia Franceză pentru a studia compoziția confratelui. La București a intrat pe făgașul altei concepții decît a sa — și n-a fost convins că trebuie să joace așa cum i s-a indicat.

Cu Cyrano nu s-a întîlnit niciodată, deși spusese, glumind: „Eu trebuie să-i dau viață, deoarece sînt singurul actor care n-am nevoie să-mi pun un nas fals". Pe Molière l-a frecventat la Teatrul Național cu sprijinul lui Sică Alexandrescu. Ambele spectacole au fost modice, nu au însemnat altceva decît înscenări de rutină. Actorul a folosit însă din plin posibilitățile sale mimice. Pentru Birlic, expresivitatea figurii însemna punerea în mișcare a tuturor mușchilor feței, după un cod numai de el știut. Ochii, gura, nasul lucrau — ca să zic așa — în concordanță, dar, din cînd în cînd, și în discordanță. Nasul părea a se muta din loc, acționa la stînga și la dreapta, în sus și în jos, dînd efecte dintre cele mai neașteptate. În clipele de amărăciune, tot obrazul se cuta dureros, ochii se înrourau, gura cădea, bărbia tremura. Jocul viu al sprîncenelor, clipirea continuă și repede, încrețirea frunții erau semnale ale unei atitudini ce se pregătea să se configureze hotărît. Privindu-l cu luare-aminte (la Moscova, cu prilejul turneului efectuat de Teatrul Național) reputatul regizor rus I. A. Zavadski a ajuns la concluzia că artistul nostru are „o expresivitate uimitoare. Cînd se află în scenă, spectatorul îl urmărește tot timpul, îl admiră încîntat". Criticului francez i se părea — după ce l-a văzut la Paris,

în rolul Agopian din *Ultima oră* — că artistul „vorbește cu fața, cu mîinile și-și aruncă picioarele înainte, piezișe, pentru a ieși cît mai iute", observîndu-se astfel coordonarea mijloacelor diverse pentru obținerea unei expresivități de un tip special — care e, de fapt, a întregii făpturi. „Nu odată se întîmplă — scrie Eduard Covali — să dea impresia că operează asupră-și transformări fizice (...) bărbia și-o turtește după voință, și asta fără nasen-kit și fără grime complicate". Criticul Ovidiu Constantinescu îi făcea următoarea caracterizare, într-un articol de sinteză : „Comic se dovedea de la prima vedere, prin făptura sa pirpirie, prin nasul prea lung, prin ochii ce se căscau stupefiați sau indignați, prin buzele pe care și le frămînta într-una, ca și cum i-ar fi stat pe limbă un cuvînt pe care nu putea sau nu îndrăznea să-l rostească. Era deajuns să apară ca publicul să se binedispună. Ca mijloace mimice folosea un număr restrîns de grimase, în mod obișnuit aceleași (inexact — varietatea lor era infinită n.m.). Nu avea nevoie de mai mult, toate erau atît de grotești încît efectul survenea sigur și prompt și fără să-ți dai seama cum și de ce, te bufnea un rîs irepresibil. Șarja mult, întinzînd peste măsură coarda, dar cu cîtă franchețe, cu cîtă candoare ! Își plăsmuise propriul personaj, neliniștit, precipitat, aidoma celui din filmele cu Louis de Funès, dar nu coleric și nevricos, ci pe alte coordonate : era tot timpul pe picior de plecare, nu-l încăpea locul, părea gata s-o rupă la fugă ca și cum l-ar fi urmărit cineva, sau ceva, poate ghinionul".

Vorbind despre coordonarea mijloacelor mă refer la acea strădanie a actorului care e generată de un gînd integrator. Eu l-am văzut cum stătea ore întregi în fața oglinzii, pe platoul de filmare din Calea Călărași (se numea „Tomis"),

unde se turna *Vizita,* studiindu-și mimica și acordul cu mișcarea mîinii. Soția sa, Angela Mateescu, povestea odată că „face kilometri prin casă, ca să-și potrivească mersul". Aparent, interpretarea lui părea a miza pe discordanțe. Ele se topeau însă, de la un moment dat, într-un tot organic. Amintesc de rolul — nu foarte important în text — al scamatorului Rahuma din *Caleașca de aur* de Leonov. Gesturile lui — remarcă și E. Covali — sînt foarte originale, dînd impresia că fiecare membru are un sistem nervos autonom, care dirijează mișcarea în mod cu totul independent. Căutînd un punct pentru fixarea atenției Mariei Sergheevna, Rahuma se plimbă prin cameră. El merge într-o direcție, privește în alta, iar brațele indică un alt punct al camerei. Ai impresia că în căutarea locului dorit elementele componente ale corpului său pornesc în investigație în mod separat. Imaginea lui Birlic demontat și sistematizat pe piese într-o cutie nu mi se pare deloc absurdă." Unii din cei ce s-au aflat în preajma lui, sau care i-au fost multă vreme parteneri, povestesc despre îndelungata-i și chinuitoarea-i pregătire pentru rol, cu necontenite schimbări de ton, umoare și mimică, pînă-i găsea ideea și aspectul potrivit. Interesant a reține că improvizațiile, șarja — de care s-a pomenit — nu se bizuiau îndeobște pe modificări ale replicilor (aceste modificări apăreau cînd nu avea vreme — în iureșul premierelor la teatrele particulare — să învețe textul și cînd lucra fără regizor), ci pe gestualitate, corporalizări inventive, gag-uri fizice, grimase. Nu lăsa însă mai niciodată impresia de disarmonie. E ceea ce sublinia și Sică Alexandrescu, în necrologul artistului : „În trupul lui mărunțel înseși disonanțele se asociau pentru a compune o armonie comică. S-a vorbit uneori, deseori, despre fizicul lui Birlic și s-au găsit oameni care să-i explice succesul prin

aceste elemente exterioare, fără să se gîndească la marea intuiție artistică, datorită căreia Birlic, perfect conștient de posibilitățile lui, realiza totdeauna cel mai nimerit acord între fizicul, vocea, jocul ochilor, întreaga lui mimică și tipul de personaj pe care-l interpreta".

„Întreaga mimică" e bine și adevărat spus, pentru că, într-adevăr, în perimetrul unei străvechi tradiții — pe care e probabil că n-o studiase neapărat — actorul punea în lucrare toate posibilitățile de expresie, adăugîndu-le fericit cuvîntului. Conceptul medieval de mimică privea mai ales disponibilitățile improvizatorice care se corelau cu acelea ale măștii din commedia dell' arte. Dar spre secolul XVIII se subînțelegea, oarecum, prin acest termen, o legătură strînsă între factorii fonetici și vizuali, conexiune pe care cartea germanului Engel *Ideen zur eine Mimik*, citată frecvent de Lessing, o statua ca principiu al artei dramatice.

Birlic avea o deosebită vivacitate în mimarea de acțiuni și chiar pasiuni ; derularea lor (și în roluri de mică întindere, cum a fost acela al Dascălului din *Răzvan și Vidra* de Hasdeu (în 1967 — Teatrul Național, regia Sică Alexandrescu, cu Eugenia Dragomirescu, Emanoil Petruț, Al. Giugaru, Marcel Anghelescu, Ilinca Tomoroveanu, Valeria Seciu, Traian Stănescu) făcîndu-se cu fluiditate, uneori în tensionări metaforice, într-un proteism ce nu era confecționat, ci venea dintr-o interioritate bogată, specific histrionică.

François Delsarte, ca teoretician, și celebrul artist francez Etienne Decroux — care au pus bazele „mimului corporal" —, cum se informează „Enciclopedia dello spettacolo" (UNEDI, Roma, 1975) — explicau că urmăresc, prin acest ansamblu de coduri și tehnici, să exprime intențiile și starea sufletească a personajului în scopul transfigurării plastice a emoțiilor sale. Și ilustrii lor continuatori din secolul douăzeci

— Marcel Marceau, Fialka, Lecoq — căutau și descopereau echivalențe figurative și aluzive de natură a *abstractiza*. Cînd însă aceste tehnici intrau în componența actului interpretativ integral — ca la Jean Louis Barrault — ele deveneau suportul unui proces complex de simultaneizare a abstractizării și a *concretizării* (prin cuvînt). În creația lui Birlic era adesea sesizabil acest proces. Un exemplu e modul în care a lucrat el pentru modificarea rolului Brînzovenescu din *O scrisoare pierdută*, în timpul filmării spectacolului de la Teatrul Național, de către Sică Alexandrescu. Problema ce se punea — cînd s-a hotărît înregistrarea pe peliculă a reprezentației — era de a se conserva fidel scenicitatea ei, dar în același timp să se creieze și o filmicitate caracteristică. Asistentul de regie Elena Negreanu a publicat un articol (în „Probleme de cinematografie", nr. 1/1954) despre experiența acelui film-spectacol, notînd că s-a lucrat cu actorii fiecare rol în parte, fiecare relație, fiecare reacție. N-a fost deloc ușor, deoarece personajele erau fixate (de trei ani). Dar sub ochiul exigent al aparatului de filmat se vedeau goluri de interpretare, momente inerte, cîte un raport scenic artificializat. S-a observat că Pristanda are dezacorduri între ce spune și felul în care-și șterge fruntea, Tipătescu rupe relația cu partenerul, Zoe execută unele mișcări imprecise etc. Lui Birlic i s-a atras atenția că folosește o mimică excesivă. Pe scenă, care e echidistantă — și distantă — față de spectator, acest surplus de mimică sublinia fericit dependența plată, subordonarea față de Farfuridi, a lui Brînzovenescu și marca prezența lui — căci replici, aproape un act întreg, nu avea — continuîndu-se deci de către actor, într-un mod original, portretizarea comilitonului avocatului clănțău. Actorul a fost receptiv și a simplificat mimica, dar nu în general. După cîte îmi amintesc și eu de la fil-

mări, Birlic era unul din cei mai insistenți de pe platou, pe lîngă operatorul Ion Cosma : „Mă iei de-aproape, sau de departe ?". Dacă i se spunea că e vorba de prim-planuri, el își diminua efectele mimice ; iar dacă se turna în plan general, accentua expresiile fizionomice și gesticulația.

Prin mimică se obține un oximoron scenic — procedeu stilistic punînd în ecuație două noțiuni contradictorii — *tăcerea elocventă*. Nu l-am văzut niciodată inert, abstras, pe actorul nostru în scenele mute, în împrejurările în care personajul său se afla în scenă fără indicație de acțiune și (ori) rostire. Exista în firea lui capacitatea de a evalua tăcerea și uneori chiar imobilismul, angrenîndu-le în trăirea rolului. Spectatorul avea, adeseori, senzația, în atare momente, că interpretul rostește un monolog interior ce se pregătește să țîșnească la suprafață, ca un izvor subteran.

E. Covali consemnează fenomenul observat de dînsul în *Nunta lui Krecinski* : Raspluiev al lui Birlic își coase niște nasturi. Obsedat de faptul că nu de mult a suferit rigorile unui sport englezesc, boxul, își repară haina cu împunsături de ac care-i urmăresc gîndurile. Deși după un moment de tăcere prelungit, replica vine naturală, ca o continuare a monologului interior clar pentru toată lumea : „Auzi dumneata, englezii... popor civilizat". „Satisfacția ce rezultă din comicul situației este dublată de aceea că i-am ghicit și gîndurile intime. Or, acest lucru l-a urmărit și actorul." Își ascultă partenerii — continuă criticul — cu cea mai plină atenție, chiar cu o curiozitate infantilă (dar uneori — adaug — cu gravitatea decurgînd din structurarea dramatică a scenei), dînd impresia că tot ce se aude este nou pentru el și extrem de interesant. Participarea afectivă la tot ce se întîmplă este maximă. Se miră, se întristează, se bucură în mod continuu.

În *Adam și Eva* de Aurele Baranga, unde susținea rolul Actorului — un chefliu boem, cu permanentă voie bună, cu un grăunte de scepticism, un om cinstit, un rezoneur, — interpretul părea a arăta două chipuri : cel al bonvivantului aparent dezabuzat și cel al omului profund interesat de destinul altora, o conștiință trează. „L-a însoțit — aprecia cronicara revistei „Teatrul", Valeria Ducea, nr. 7/1963) — în situațiile cele mai hazlii, cu un substrat permanent de căldură omenească... În *Burghezul gentilom,* unde Birlic voise ca Domnul Jourdain să apară cumsecade, mărginit, dezarmat sub raport intelectual, jenat de condiția sa socială și crezînd sincer că stilul de viață la care aspiră înseamnă a avea o înaltă virtute, a fost tras spre un alt mod de a juca. A păstrat, totuși, o opacitate senină, suportînd candid farsele ce i se jucau, subliniind că personajul e «victimă fără scăpare, fanatică, a unei ambiții absurde și ridicole care-i paralizează toate reacțiile normale. Această ambiție îi impune o optică ce schimbă proporțiile lucrurilor, tulbură adevărurile și-l îndeamnă să confunde realitatea cu imaginea pe care și-o face el despre realitate, fiind un om deformat de iluzie, care a pierdut simțul măsurii, provocînd paroxistic adevărul și bunul simț. Marele actor a jucat rolul accepîndu-l ca personalitate umană și subliniind cu strălucită știință a detaliului mimic, gama sentimentelor încercate. Caracterul de farsă al piesei lui Molière nu îngăduia însă adînciri de caracterizare și actorul, tinzînd spre o asemenea întreprindere, a fost, evident, handicapat. De aceea, în multe din scenele spectacolului, în care parodia e necesară, obligatorie (după opinia regizorului n.m.) interpretul s-a confundat cu domnul Jourdain (nu s-a „distanțat" — ca în interpretările altora n.m.), iar latura satirică a fost umbrită de „experiența umană" pe care o traversează eroul"» (B. Elvin, în cronica din „Teatrul" nr. 3/1961).

Sigur, din perspectiva regizorului, care simplifica, schematiza și povîrnea montarea spre grotesc, actorul nostru făcea opinie separată ; dar spre deosebire de cronicarul citat, eu cred că privirea lui Birlic era dreaptă, iar ambivalența interpretării sale (dacă nu era contracarată de parteneri) ar fi fost un reper al unei posibile reușite de ansamblu. Aspectul satiric nu era „umbrit" de umanitatea eroului, ci completat, căpătînd substanțialitate, în timp ce parodia celorlalți a mărunțit sensurile. Cronicarul l-ar fi vrut numai „grotesc" și „detașat". Actorul s-a dorit complex și implicat. Aflăm, de altfel, din referirile aceluiași semnatar la munca în repetiții (referiri prețioase ca document) că Birlic se contopea cu domnul Jourdain într-un joc nervos, direct, iar Val. Plătăreanu, de pildă, sublinia ceea ce-i emfatic și artificios în Cléante, punînd o sticlă izolatoare între el și personaj, tratîndu-și rolul cu o ironie degajată. În discuțiile aprinse ce s-au iscat între membrii echipei și directorul teatrului (regizorul), Gr. Vasiliu Birlic arătase că-i e teamă de o interpretare „distanțată", care ar exprima parțial fizionomia eroilor, sărăcind-o, reducînd-o.

Mimica personajului a avut darul să lumineze — măcar într-o măsură — ceea ce simțea actorul. Chiar de la apariție, fața sa arăta o cumpănire ce contrasta cu îmbrăcămintea și atitudinile, într-un mod cît se poate de comic. Era atent, obsecvios, chiar cu profesorii șarlatani ce-l înconjurau. Se străduia cu sinceritate să înțeleagă „regulile de ortografie". Pe chip i se zugrăvea o bucurie nespusă cînd afla că făcuse totdeauna proză fără să știe. Urmărea, concentrat, ca un elev silitor, cu capul în piept, lecția profesorului de filozofie și-și rotunjea foarte hazos gura, micșorînd ochii, încrețindu-și fața ca să rostească vocalele. Cînd se supăra pe vesela și vorbăreața servitoare Nicole (Vasilica Tastamen) era sincer agasat, plictisit, buzele i

se strîmbau de necaz. În *Oameni care tac* de Al. Voitin, căuta — și izbutea — tot o atitudine dublă : suferința omului nedreptățit, năpăstuit și ironia ca pavăză, hazul de necaz față de opresori, alternate cu atîta voiciune și iscusință de parcă fiecare din nuanțele mimice ar fi fost zugrăvite pe cîte un obraz.

E o artă cu rădăcină străveche. O evocă, într-un fel, faimosul retor latin Quintillian : „În piesele scrise pentru teatru, maeștrii în arta acțiunii exprimă și prin măști sentimentele personajelor lor... În comedii — în afară de obișnuința de a arăta prin mască deosebirile dintre sclavi, negustori și femei, paraziți, țărani, soldați, prostituate, servitoare, bătrîni austeri și bătrîni îngăduitori, tineri serioși și tineri stricați, matroane, fete — părintele care are rolul principal, fiindcă e cînd violent, cînd indulgent, are masca purtată cînd cu o sprînceană ridicată, iar cealaltă normală și actorul obișnuiește să arate publicului partea feței care se potrivește cu cele ce spune".

Tăcerea atît de expresivă a lui Birlic avea darul de a atrage atenția asupra a ceea ce criticii denumesc, îndeobște, interioritatea personajului. Tăcerea actorului autentic e un revelator al fondului său de gîndire. Uneori, o punte de trecere de la o stare la alta. Și, citeodată, pregătirea secretă a unui salt neașteptat. Coana Efimița a lui Birlic tăcea, căutînd să priceapă concepția politică a doctului ei soț ; nepricepînd, își formula, în gînd, întrebarea următoare. Împreună cu Al. Giugaru, a jucat „cu mare expresie pauzele" — cum notează unul din cronicarii spectacolului din 1962, Al. Popovici. Birlic asculta zîmbind și cu urecea ciulită peroratiile pensionarului, clătinînd din cap, pregătind sintagma admirativă „Ca dumneata, bobocule, mai rar !" I se reproșa interpretului că produce prea multă ilaritate (în dauna „comicului de conținut") atunci cînd își leapădă

„suita de fuste“ înainte de culcare. Dar aici era o tactică de așteptare. Ritualul dezbrăcării, săvîrșit în timp ce femeia ascultă ce i se turuie și pentru a se putea apoi vîrî sub plapomă, e o subliniere tacită a intrării în regnul enigmatic al „nopții furtunoase“, ce avea să se desfășoare mai tîrziu, tulburînd somnul, habitudinile, amintirile celor doi soți. Varlam, din *Omul cu mîrțoaga*, tăcea misterios, incluzînd senzația că știe mai multe decît se presupunea și că încrederea lui în Chiricã are temeiuri mai adînci decît prietenia însăși. Și partenerul dădea impresia că, printre sursele puterii sale de a rezista vitregiilor, e și liniștea amicului de alături. În *Adam și Eva*, Birlic transforma Actorul din piesă — scris mai plat și după un tipar din dramaturgia lui Mihail Sebastian — într-un rol principal, scăpărător prin inteligență și reverie. Era un visător calm, detașat, fără efuziuni saponificate, un suport ferm pentru eroul Adam, căruia îi insufla încredere în sine. Orice alt actor de gabarit important ar fi umflat rolul mic ca să fie mai observabil. Birlic a jucat dimpotrivă, sobru, cu accent pe latura sentimentală, cu umor reținut, dar foarte bine punctat. Și mai ales, liniștit.

Dramaturgul și eseistul german Peter Handke a rostit, odată, o frază substanțială despre valorile diferite ale non-vorbirii : trebuie să facem o deosebire între tăcere, mutenie, liniște, amuțire ,autism, a nu putea să vorbești și tăcere expresivă. Erau de urmărit aceste valori în susținerea rolului amintit mai sus. Actorul se apropia de Adam cu zîmbet ușor și fără nici o pornire ostentativă. Îl privea lung, tăcînd. Celălalt îl întreba ce meserie are. El răspundea, agale, „Actor“. „Și ce joci ?“ „Nimic“. Altă pauză, de cercetare reciprocă. Apoi o destăinuire domoală : „Susțin (regizorii) că sînt actor comic. Or eu am geniu tragic“. (Pauză). În momentele cînd protagonistul se întîlnește cu femeia iubită. Actorul se retrage tă-

cut, pleacă precum o umbră. Atunci cînd recită fragmente din *Azilul de noapte*, din *Visul unei nopți de vară* o face ca înfășurat într-o mantie de visare. Iar cînd dă cîte-o replică veselă, o lasă să stăruie o clipă în aer pînă i se stinge ecoul fiindcă următoarea are un alt caracter. Dinu Săraru a scris (după premiera din 1962, Teatrul Național, regia Sică Alexandrescu, alți interpreți : Simona Bondoc, Mihai Fotino, Dem Rădulescu, Silvia Dumitrescu-Timică, Niki Atanasiu, scenografia Jules Perahim) despre „magistrala artă a lui Birlic de a nuanța fiecare silabă a replicii și fiecare schiță de gest sau grimasă" în compunerea acestui „Actor ratat, puțin aiurit, puțin caraghios, dar cu un fond sufletesc admirabil, un fel de Sancho Panza al lui Adam". E adevărat, dar, încăodată, în text era mai puțin și aș cuteza să susțin că prin alternanțele delicate dintre vorbire și tăcere artistul a supradimensionat personajul, aureolîndu-l în așa fel încît l-a determinat pe cronicarul-teatrolog Florin Tornea să analizeze în mod special, aici, în acest spectacol, nu de mare relief, „Arta lui de a descoperi în gest și atitudine substratul permanent uman care le determină și le justifică".

În *Siciliana*, tot de Aurel Baranga, tot la National (1962) și tot în regia lui Sică Alexandrescu (asistent, Dinu Cernescu — în distribuție Florin Vasiliu, Al. Giugaru, Coca Andronescu, Sanda Toma), Birlic personifica un director general de ministeR, Tache Valsamache (50 ani), în tandem cu soția sa Jeni Valsamache (jucată de Natasa Alexandra). Un soț excedat, dornic de logică și pace casnică. E însă împins mereu spre intervenții în favoarea pramatiei de fiu, spre trafic de influență, și alte făptuiri ce nu-i plac deloc. Are umor mustos, tipic moldovenesc, e înarmat cu scutul ironiei, dar face față cu greu necontenitului și imprevizibilului asalt familial. Și atunci optează pentru o modalitate particulară de ripostă. Cele mai multe

din replicile sale au semnul interogației. *Jeni :* Auzi, Tache ? Băiatul (care mistifică n.m.) are treizeci și nouă cu nouă. *Tache* (după o tăcere) : Da' dimineață cît a avut ? *Nichi :* Și zece. Tache (după o pauză) : Ce-l doare ?" (toate le spune imperturbabil). *Jeni* (izbucnind) : Copilul e bolnav ! *Tache :* Și ce vrei să fac ? (pauză). „Cheamă doctorul". Nichi e de părere, la un moment dat, că tînărul Valsamache ar putea să moară. Tache, care citește în continuare ziarul, întreabă, într-un tîrziu, pe tonul cel mai banal : „Și, mă rog, de ce să moară ? *Nichi :* Parcă dv. nu știți ? *Tache* (pauză) : Ce să știu ?" În mai toate discuțiile el va pune întrebări subtil ironice, plictisite, uneori agasate, cu largi pauzări, ce accentuiază efectul comic.

Pline de tîlc sînt și mutismele din *Pași spre lună,* filmul lui Gopo și, de un farmec aparte, cele din *Titanic Vals*, unde într-o bună parte a acțiunii Birlic se reține să vorbească, mai ales că e și deținătorul a două secrete capitale : știa al cui e băiețelul care s-a născut în familie și a căpătat o mamă de împrumut, și coace în gînd farsa pe care o va juca familiei, declarînd alegătorilor că nu vrea să fie ales.

În *Oamenii care tac* de Al. Voitin a impresionat spectatorii — și pe toți criticii — prin zăcămîntul de omenie al personajului Zigu, negustor ambulant intrat din eroare în mîinile (și închisoarea) poliției secrete. Regizorul Mihai Berechet făcuse o distribuție excelentă : Emil Botta, Aurel Munteanu, Carmen Stănescu, Irina Răchițeanu-Sirianu — care funcționa remarcabil. Birlic realiza aici nu numai una din performanțele sale în registrul tragi-comic, dar și o relație ideală cu partenerii. Și cu toate că aceștia erau de anvergură, iar actorul nostru n-a ținut deloc să iasă el în evidență, unul din cei mai serioși critici ai acelui anotimp (1961), Dumitru Solomon, a apreciat (în „Gazeta Literară") că e vor-

ba de „un veritabil recital actoricesc de virtuozitate interpretativă. Actorul creiază un personaj autentic, țesut din umor și tristețe, curaj și spaimă, exuberanță și duioșie (...) știe să nuanțeze și să dozeze fără a forța unitatea de stil a rolului". Cu o asemănătoare căldură prețuia întruchiparea lui Zigu, cronicara revistei „Teatrul" (nr. 1/1961), Mira Iosif, găsind că artistul făurise „nu numai un negustor ambulant, ci și un artist ambulant (...) El mimează pe rînd naivitatea, neînțelegerea, supunere, curaj, cinism, sentimentalism".

Cu umor blajin a susținut și rolul din *O zi de odihnă* de Valentin Kataev, pusă în scenă de Sică Alexandrescu la Teatrul Modern (1948-49) — unde era împreună cu soții Timică — iar cu umor pletoric, personajul lovit de scleroză din comedia — altfel destul de plată — a lui Al. Voitin *Tezaurul lui Justian* (Teatrul Național, regia Mihai Berechet, în distribuție Silvia Timică, Dem Rădulescu, Mihai Fotino), cronicarul Călin Căliman remarcînd (în „Teatrul" nr. 10/1965) că „joacă savuros ramolismentul lui Pentapolis, amneziile și confuziile acestuia". În piesa mai puțin reușită a lui Mircea Ștefănescu, *Nepotul domnului prefect*, tot Birlic era stîlpul de susținere a spectacolului — atît cît îl (și se) putea susține. Regizorul (ca și scriitorul) mizase, de altfel, pe aceasta. Am notat, în *Jurnal de critic*, cum l-am întîlnit pe regizor pe strada Sărindar, cînd se ducea la prima repetiție (1949); l-am abordat cu o întrebare din partea revistei „Rampa", privitoare la părăsirea sălii Modern de sub Cercul Militar, de către Teatrul Național. „E adevărat" — mi-a răspuns. „Păi de ce-ați dat-o ?" „Fiindcă ni s-a luat. Dar în schimb am obținut fostul teatru al Mariei Filotti. Deschidem sala în primăvară, cu o comedie nouă, de Mircea Ștefănescu *Nepotul domnului prefect*". „E bună ? Va fi succes, dom' Sică ?", mă interesez cu naivitatea reporterului foarte tînăr. Îmi

zice, rîzînd din colțul gurii : „Cu Birlic în rolul principal ?. Dumneata ce-ți închipui ?".

Blestematele fantome de Eduardo de Filippo a însemnat, la Teatrul Național, reîntîlnirea dintre doi actori de statură uriașă : Ion Iancovescu și Gr. Vasiliu Birlic. Mai lucraseră împreună, în 1938/39, la Teatrul Vesel (vara, acesta funcționa în grădina cinematografului „Marconi" de pe Calea Griviței), vodevilul *Ți-a făcut cu ochiul* de Hennequin și Weber (împreună cu Ion Talianu, Florica Demion, Fifi Harand), iar la Teatrul „Colorado", înființat de Birlic (care era și director, și proprietar) *Corabia lui Noe* de Sergio Pugliese, tradusă de N. Carandino. Fiind regizor, Iancovescu își rezervase doar un rol episodic în distribuție, care era dominată de Birlic în rolul unui marinar bătrîn extravagant, amintind de un personaj asemănător al lui Bernard Shaw. Montată grăbit, într-un timp nu prea propice artei teatrale (noiembrie 1944), și deși era scenografiată spiritual de Cella Voinescu, W. Siegfried, sculptorul Vasiliu Falti și pictorul Paul Miracovici, piesa n-arăta prea bine și nici nu s-a reprezentat prea mult. Debuta însă o actriță splendidă, Eugenia Bădulescu și avea hazul lui special, bătrînul N. Niculescu-Buzău.

Acum însă, în 1957, cei doi corifei se aflau amîndoi pe scena Teatrului Național, sub oblăduirea directorului Ion Marin Sadoveanu și într-un context care obliga. Conducătorul instituției declarase, în presă, că a ales piesa „pentru Iancovescu" și că i-a încredințat și direcția de scenă. Povestea unui soț încornorat, ce crede în fantome, a fost situată într-un univers misterios și a căpătat o atmosferă pe care lectura textului nu te îndemn cîtuși de puțin s-o prevezi. La premieră, bolnav, Iacovescu a dat rolului principal un tonus scăzut, mai mult grav ; Birlic l-a menajat cu deferență și și-a modulat personajul Raffaele pe lungimile de undă ale

acelei modalități generale. Mai jucau Simona Bondoc, Eliza Petrăchescu, Al. Demetriade, Victoria Corciov. Ca totdeauna, Birlic s-a detașat, lucrînd rolul în filigran, din nou cu o mare atenție față de detalii și de nuanțe. „Nu se poate vorbi de Birlic — scria „Contemporanul" (22 februarie 1957) — decît ca de un comedian inspirat de cel mai mare instinct scenic. Toate efectele lui și-au atins ținta : un simplu gest al mîinilor, a gurii care caută un cuvînt, zîmbetul care îngheață, acel amestec de timiditate, de violențe, de stupoare, redat prin reacții infinitezimale ale expresiei completează imaginea unui actor de mare clasă". Lui Mircea Alexandrescu i-a plăcut mai puțin („Teatrul" nr. 4/1957) ; recunoscînd că actorul „are incontestabil o creație în rolul portarului Raffaele„ criticul socoate că „a fost tentat uneori spre efectele cunoscute, spre gesturi de un comic de care nu era întotdeauna nevoie". Același critic mai are impresia că interpretul „nu și-a marcat evoluția către dezvăluirea unor adîncuri sufletești, unde zace amărăciunea vieții, cu nevoile și suferințele ei" — impresia pe care, eu, unul, n-am avut-o, considerînd că s-a făcut, de către interpret, un efort suplimentar de a se păstra ceea ce eroul principal nu putea duce pînă la capăt în acel moment. M. A., conchide, legitim, că „vis comica a lui Birlic a constituit obiectul unei entuziaste aprecieri unanime". Eduard Covali dezghioacă o scenă ce explică și ea proveniența unei anume dilatări comice momentane în acel spectacol, examinînd unul din procedeele favorite ale actorului, *distracția*, — omul obsedat de un anume gînd încurcă toate celelalte acțiuni, devenind astfel, vizibil, sursă universală de comic. „Prima grijă a unui hoț în exercițiul funcțiunii este aceea de a nu fi prins. Portarul casei cu fantome din piesa lui De

Fillipo, intenționînd să subtilizeze niște cravate de la noul locatar, se găsește în această situație. Încercînd să-și stăpînească emoțiile, Birlic se apropie de coșul în care se găsesc cravatele. Cu un calm aparent își rotește ochii în toate părțile. Schițează un gest timid spre coș, dar speriat deodată de propria sa imaginație, care anticipează surpriza, tresare și repetă privirea circulară. Totul e în ordine, Mîna se îndreaptă din nou spre obiectul dorit, dar panica îl copleșește. Neliniștea îi crește în așa măsură, încît mișcările se încurcă din ce în ce mai mult și o biată cravată este băgată în buzunar cu aceeași greutate cu care ai introduce un cearceaf. Comicul savuros al situației crește în intensitate cînd operația este repetată aproape identic cu a doua cravată. Aceleași priviri speriate, aceleași ezitări, aceeași precipitare în gesturile finale. Totul este îngroșat, dar — datorită excesivei sincerități pe care o pune actorul în realizarea rolului — exagerarea nu supără, ci dimpotrivă, adaugă un farmec în plus".

Condus cu măestrie regizorală de Al. Finți, a compus cu originalitate făptura lui Harpagon (1964). Avea un stil comunicativ, nu făcea paradă de virtuozitate, își distribuia atenția asupra a tot ceea ce se întîmpla în scenă. Eroul era calm cînd își făcea socotelile, disimulînd cu multă viclenie cînd își punea la încercare fiul sau servitorul, schițînd chiar un zîmbet galant, cu ochii îngustați, în convorbirile cu femeile. Cînd venea vorba de bani, îl prindea însă o neliniște zvîrcolită, ce-l purta prin ținuturile negre ale disperării, pînă aproape de nebunie. În cea mai mare parte a rolului se distingea însă prin gesturile măsurate, studiul atent al măștii, alternarea savantă a tonurilor, atenția acordată detaliului semnificativ. Umorul consubstanțial lui Birlic dobîndea aici sclipiri noi. Comunicarea cu partenerii era caracterizată de

o anume familiaritate voioasă, pe care în alte interpretări personajul n-a avut-o.

Într-o convorbire mai veche cu Radu Beligan, (am publicat-o în cartea *Personajul în teatru*) el vorbea despre starea de spirit pe care o avea cînd lucra împreună cu marii actori ce constituiau „echipa de comedie" a Teatrului Național, amintindu-l și pe Birlic : „Dacă intram în scenă și eram întîmpinat de o replică spusă de (...) Birlic atmosfera de adevăr era gata creiată. Nu-mi rămînea decît să mă integrez ei. Parcă țeseam, toți la un loc, o pînză".

A mai făcut parte din distribuția spectacolului *Fata fără zestre* de A. Ostrovski.

La comemorarea lui Vasile Alecsandri, în spectacolul consacrat dramaturgului pe scena Teatrului Național — unde Marcel Anghelescu a dat chip lui *Barbu Lăutarul*, Draga Olteanu *Coanei Chiriță*, Cosma Brașoveanu *Paraponisitului* — Birlic a zugrăvit o teribilă *Mama Anghelușa*. De sub broboada înflorată apărea o perucă albă (cărare la mijloc). Purta un contăș cu blană de jder. Multe inele pe degete. Fața era ridată, cu o expresie concentrată, gravă. Privirea era grea. Gesturile măsurate. Rostirea ondulată — cînd cu dulceață, cînd cu otravă — cu raccourci-uri neașteptate și deosebit de penetrantă. Era o apariție ocazională — dar cu cît meșteșug lucrată ! „Teatrul este arhitectură — îi declara actorul unui gazetar. Fiecare moment se construiește arhitectonic, cu migală și exigență".

Aș semnala că niciunul din rolurile realizate de Birlic nu semăna cu vreun altul făcut de el, ori de altcineva. Se situau, desigur, pe trepte diferite în scala valorilor ; dar nu putem afirma că artistul s-a copiat cîndva pe sine. Dacă s-au produs asemenea referiri la adresa lui, ele vizau probabil repetarea unor procedee, folosirea unei anume torsiuni fizice caracteristi-

ce, mersul cu pași mari și apăsați, unele efecte mimice (și pantomimice), răsucirile verbale. Constituția fiecărui rol se deosebea de celelalte. Originalitatea întruchipărilor era absolută, similitudinea unor modalități, relativă. Tudor Vianu e de părere că originalitatea unei creații artistice trebuie deslușită în notele ei constitutive ; avem a observa, de pildă, dacă lucrarea are *ineitate*, adică ceea ce nu e achiziționat ci înnăscut ; și era limpede pentru orice spectator că personajul căruia îi dădea viață actorul avea autenticitate, se implanta cu naturalețe în mediul său natural și social, acționa după legile sale proprii. Originalitatea — mai spunea esteticianul — poate fi recunoscută și în *spontaneitate ;* iar aceasta era o caracteristică definitorie a actorului nostru, care țîșnea în scenă parcă venind direct din locul evocat de el, din starea descrisă de chiar apariția sa. Intra în rol nu în scenă, ci cu mult înainte de începerea spectacolului ; ca tînăr reporter am încercat să-l abordez, o dată, în spatele decorului (la *Egor Buliciov și alții)* pentru nu știu ce daravelă gazetărească minoră. Umbla de colo pînă colo, cu enorma tubă în spate, rostind replici nedeslușite, rîzînd, frămîntîndu-se ; mă privea fără să mă vadă, mă asculta fără să mă și audă, iar cînd a intrat în scenă a ajuns în fața lui Egor-Calboreanu de parcă efectiv ar fi așteptat pînă atunci în holul încăperii din casa aceluia. Spontaneitatea era trăsătura principală în atacul rolului, ca și în relația cu partenerii, în modul de a convorbi cu mai mulți odată, în declanșarea acțiunilor fizice.

E greu de spus dacă demersul său artistic se caracteriza totdeauna și prin *noutate* în expresivitate ; era mai degrabă un actor tradiționalist, și nu cred că manifesta apetență pentru experiențe novatoare în planul formelor. Dealtminteri, a fost călăuzit primordial de regizori care

nici ei nu erau pasionați de inovare, ori de preluarea unor modalități scenice de dată recentă. Poate însă că noutatea era, uneori, a ideii, sau a facturii psihice a personajului, a măștii, — și în acest sens sînt evocabile, iarăși, personajele sale caragialene, moliерești gorkiene. Din alt unghi de vedere privind lucrurile, avem a reține și faptul că eroii din piesele lui Sebastian, Baranga, Beniuc, Voitin, cărora le dădea chip și statură pentru prima oară, în premiere, erau de o noutate indiscutabilă, prin întîia naștere — ca să zic așa —căci în galaxia scenei oamenii din piese se nasc și renasc fără încetare ; și, la drept vorbind (cînd e de valoare și se clasicizează), ei capătă proporții de mit și aureola nemuririi, ca Don Juan, Hamlet, Harpagon, Caţavencu.

Și ar mai fi de făcut o remarcă : Birlic era original prin el însuși, nu putea fi imitat, n-a avut epigon. nu l-a moștenit nimeni ca *tip*. Ceea ce s-a întîmplat și cu Toma Caragiu — ca să luăm un exemplu din posteritatea lui. Teatrologul francez Henri Gouhier dezvoltă, în cartea sa *Teatrul contemporan în lume* (Paris, 1961), un punct de vedere cu privire la o anume relație între eroul scenic și public. O ființă în supraexistență — ni se spune — nu poate ocupa scena fără a cristaliza o tendință a publicului prin fixarea unui fenomen psihologic. Eroul iradiază și are priză în teatru pentru că psihismul său corespunde cadrelor unei mentalități colective.

Cred că aceasta s-a întîmplat mai ales în primii zece ani de activitate bucureșteană, cînd și repertoriul actorului — în linii generale — și eroul pe care-l inaugura, ori îl multiplica, răspundea unei nevoi a spectatorului de a se opune climatului politic tensionat, prin rîs și evaziune.

Se întîmplă — continuă cercetătorul francez — ca vedeta să creieze *o altă piesă* decît aceea

gîndită de poetul dramatic și pe care succesul deplin să i-o atribuie actorului mai mult decît scriitorului. E diferența dintre două situații : cînd rolul corespunde unui *clișeu* și cînd devine un *arhetip,* excelînd printr-o profundă tensiune interioară, chiar dacă acea creație rimează cu o conștiință socială temporară și răspund unei compensații mai superficiale. Și chiar dacă, în condițiile unei piese mai convenționale — farsă, vodevil, melodramă — nu se poate vorbi de un catharsis, ci de un soi de anestezie colectivă. Căci și în atare cazuri se vădește tendința de a încărca lucrarea de artă cu ceea ce noi nu sîntem în stare a face, pentru a parveni la o totalitate psihică.

La 40 de ani de activitate Birlic a fost sărbătorit de prieteni și colegi. S-a întocmit un spectacol special, pe scena Sălii Palatului. În partea I-a s-a reprezentat *Conu' Leonida față cu reacțiunea* (Birlic, Giugaru, Eugenia Bamme). Partea a doua a aparținut muzicienilor : au cîntat Petre Ștefănescu-Goangă, Viorica Cortez Guguianu, Ludovic Spiss, Aida Abagief, Lucia Bercescu, și au dansat Irinel Liciu și Gabriel Popescu. În partea a III-a, s-a jucat comedia într-un act *O seară plăcută* de G. Courteline, în traducerea lui C. Cristobald, de către Birlic, Matei Alexandru, Valeria Nanci-Birlic, Draga Olteanu. Regia, Laurențiu Azimioară, scenografia arh. Gheorghe Bedros, prezentarea programului, Florin Piersic. În caietul spectacolului s-a publicat un articol omagial al lui Victor Eftimiu. „A cucerit — scrie dramaturgul-academician — de la început, pe bucureșteni prin umorul, prin simplicitatea jocului său, prin procedee care îi aparțineau, care nu aminteau de alți comici ai epocei. S-a impus de la debuturile sale pe scenele Capitalei, a cucerit, în fiecare zi, treaptă cu treaptă, înălțimile celebrității, devenind, cu vremea, actorul nostru cel mai popular ,însemnînd în comedie ceea ce

a fost G. Vraca în tragedie. Dar Birlic nu este numai un actor de comedie. El are accente dramatice de o mare intensitate și totuși atît de discrete, accente care impresionează, care emoționează cu atît mai mult cu cît vin din partea unui om ce a făcut pe oameni să rîdă."

Nimeni n-ar mai putea reface azi întregul itinerar pe planeta Thaliei al lui Grigore Vasiliu Birlic. Căci a jucat nu numai în piese nota în presă, sau consemnate măcar în anunțuri publicitare, ci și în spectacole ocazionale, — cum a fost acela de la jubileul de 50 ani de activitate teatrală a colegului N. Niculescu-Buzău, sau în colajul caragialean de la Piatra-Neamț, apoi în schițe prezentate în cluburi, case de cultură, cămine culturale, atenee populare, în momente realizate pe platoul televiziunii. Nu avem o evidență a pieselor la a căror localizare sau adaptare a contribuit. Menționez doar un titlu : *Dragoste pe cartelă*, „adaptare" semnată împreună cu Radu Beligan. Nu l-am mai putut consulta pe fratele său, sculptorul, care a decedat la puțină vreme după ce-l contactasem și care mi-ar fi povestit despre copilăria, adolescența și prima etapă a carierei artistului, la Cernăuți. Nu am avut cum să stau de vorbă cu a doua soție, Valeria Nanci-Birlic, care a plecat, după moartea soțului ei, în străinătate, luînd și copilul cu ea, fiul pentru care Birlic povestea în tot locul că e „cel mai fericit tată de pe pămînt". Nu știu dacă mai există persoane care i-au fost atît de apropiate încît să dețină documente (ori amintiri personale) despre viața actorului. Am stat de vorbă cu unii din cei ce i-au fost parteneri.

Alții, foarte apropiați lui, care l-au prețuit și iubit, nu mai sînt printre noi. Cîțiva au lă-

sat mărturisi: „M-a pasionat să mă întîlnesc pe scenă cu (...) Birlic. Față în față, pe scenă, cu un maestru ,iată emoția cea mare, vibrație clocotitoare" (Marcel Anghelescu).

E cert că biografia artistului e mult mai bogată decît am putut-o cuprinde aici. O completez, amintind că în 1939 a jucat la „Comedia" *Omul cu mîrtoaga*. Tot aici a avut și triumful cu *Topaze*, fiind „emoționant în candoarea sa sufletească, perseverent într-un crez de viață, a avut, izbucnirile violente ale omului atins în cinstea lui — apoi, într-o schimbare remarcabilă de față, a fost acel Topaze elegant, ușuratic, cinic și amoral, încadrat perfect în contemporaneitate" (Tudor Șoimaru, în „Vremea" din 6 septembrie 1943). „Comedia" ținea de trustul teatral SCITA (Societatea Cooperativă de Întreprinderi Teatrale și Artistice, cuprinzînd teatrele Vesel, Comedia, Marconi, Liber, Regina Maria). S-a dezmembrat în 1939. Sică Alexandrescu a rămas director numai al Teatrului Comedia; pe timpul cît a fost mobilizat, a subînchiriat sala lui Birlic, care-și efectuiază astfel primul directorat al său — și o face cu sîrg. În 1940 întemeiază și compania proprie — la Volta-Buzești — devenită, în scurtă vreme, „Birlic — Timică". Întrebat de reporterul G. Mihalache, de la „Timpul": „Cum îți petreci timpul liber?" răspunde scurt: „Pentru mine nu există timp liber".

Prin nu știu ce împrejurare — fie că l-a întîlnit pe autorul francez Marcel Pagnol, fie printr-un intermediar — a căpătat de la colegul galic o dedicație pe revista literară mensuală „Livres de France" (numărul din martie 1964 — ce-i era consacrat în întregime): „En toute amitié!". Tot la „Comedia", Birlic l-a realizat pe Ichim din *Steaua fără nume*, cu care s-a făcut apoi un lung turneu prin țară. A mai fost

pe afișul spectacolului *Zaza*, prelucrare de Mircea Ștefănescu după Pierre Bentoi și Charles Simon (cu Elvira Godeanu, Geo Barton, Eugenia Bădulescu, Ion Talianu — care semna și regia scenografia fiind a lui George Voinescu), *Azaïs* de Louis Verneuil și G. Beer (traducerea Ion Iancovescu, regia Ion Talianu, decoruri V. Fedeorov, muzica Dinu Șerbănescu), comedia *Bobiță* de Tudor Musatescu și altele. Un articol (nesemnat) din acești ani, cînd actorul ocupa și postul de director, îl zugrăvește ca pe un „Demon pentru care lumea are valoare în măsura în care furnizează spectatori. Neastîmpăr interior care nu-și găsește calmul decît pe scenă, pe scena care ar dori-o mare cît toată tipsia lumii și avînd drept rampă, zarea (...) Se hrănește cu roluri, doarme cu roluri, visează numai roluri, umblă numai printre roluri".

În toamna anului 1944 a întemeiat, într-un subsol al imobilului din str. G. G. Assan nr. 3 (în care ,la etajul doi, a locuit — și a pierit — Toma Caragiu!) Teatrul „Colorado". Era mic, bine amenajat (dar de la galerie nu se vedea aproape deloc scena). Am vizionat aici, între 1944 și 1947, *Așternutul de mătase* de A. Birabeau, *Domnul de la ora 5*, *Copilul altuia* de Șkvarkin, *Nunta de argint* (cu Lucia Sturdza Bulandra), *Titanic-Vals*, *Topaze* și *Ali-Baba* după Arnold și Bach, — spectacol cu care s-a încheiat viața acestui teatru.

Un articol-interviu din această perioadă (de G. Mihalache în „Cortina", 16 aprilie 1946) îl arată din nou, pe director, aferat, preocupat de zeci de probleme, plin de visuri și proiecte, dornic să-și impună teatrul ,interesat cu fervoare de rentabilitatea instituției.

L-am cunoscut personal — în treacăt — în 1945. Am publicat note și recenzii despre unele din piesele reprezentate la „Colorado". În 1946,

după cronica mea foarte critică la *Sclavul înnebunit* de Gugliemo Gianini, (adaptat de V. Timuș) Birlic s-a supărat din cale-afară ; dar montarea era neîngrijită, sumară, actorii nu memorizaseră textul, se juca în dorul lelii, piesa era minoră, fadă. Aveam obiceiul — după ce apărea cronica — să trec pe la teatru și să ascult părerile celor vizați despre ce exprimasem în gazetă. Un coleg, bătrîn cronicar, îmi tot explica, răbdător, că sînt în eroare și că într-o zi or să mă și bată. Eu însă o țineam pe-a mea, ca jupîneasa chioară pe drumul drept.

Așadar ,mă aflam în chichineața de birou a directorului, în care acesta, mînios, fulgera, tunea, strănuta, mă inunda cu reproșuri. «„De unde ai scos, drăguță, că piesa e „meschină“ ? N-ai văzut ce omor de public vine la ea ? N-ai observat cum se ride ? Cum se aplaudă ?... Și pe urmă, să mă faci pe mine de ocară, că nu știu textul... că trag cu urechea la sufleor ? Da' se poate ?“» Am încercat să-i prezint argumentele mele. Nu mă asculta. Pe măsură ce vorbea, se monta și mai rău. Încercam să-l liniștesc, dar mai degrabă puneam paie pe foc.

A sunat telefonul. O convorbire agitată, pe probleme financiare. Isprăvind-o, a căpătat, brusc, o figură calmă, zîmbitoare :

— Despre ce vorbeam, drăguță ?

— Despre rolul dumneavoastră.

— A, da... (dar cu ton schimbat) Știi c-a trebuit să-l înlocuiesc, în cîteva zile ,pe Talianu (bolnav) cu Niculescu-Buzău ?

— Știu...

— Apoi, vezi ? Ține seama... Pe urmă, îi spui, vrasă-zică, Eugeniei Bădulescu ba că e bine, ba că nu e bine... Ori laudă pînă la capăt, ori înjură consecvent... Nu ?

— Am zis că joacă sensibil și adecvat în actul întîi, dar cu ostentație în celelalte.

— Ei, pe dracu !... Nu ți-a plăcut nici Geta Tudorache, care e o ființă adorabilă... Apoi ce gust ai dumneata, drăguță ?

— În schimb, mi s-a părut foarte la locul lui George Mărutză ; cred că e cel mai bun actor al trupei dumneavoastră.

Avui parte de surîsul angelic al amfitrionului :

— Cel mai bun actor al trupei sînt eu, așa să știi... iar Mărutză e și el extraordinar ; în *anumite* roluri.

— Dumneavoastră sînteți genial, nu intrați în discuție.

— A ! Așa da... Dar ești sincer, sau mă iei peste picior ?

— Vă admir de cînd vă cunosc. Mi-ați dat și un autograf, la Iași, cînd ați fost în turneu cu Jules Cazaban, în timpul războiului.

— Zău, bre ? Nu mai spune ? Și-l păstrezi ?

— Da, îl păstrez. Ca pe multe altele.

— Și ce-ți scriam eu acolo ,ce-ți scriam ?

— „Tînărului spectator care pretinde că mă iubește, iubirea mea".

— Frumos !

Și ne-am înseninat cu totul. Mi-a mărturisit că piesa nu-i prea place nici lui, dar n-a avut alta la îndemînă. „Crezi că eu n-aș vrea să joc o comedie de Caragiale, sau de Molière ? Dar uite și dumneata la scena asta, la teatrul ăsta... Știi în ce dificultăți financiare mă zbat ?

Îi dau dreptate.

— Ei, și n-am nici actori... Băiatul ăla care nu te-a încîntat deloc... Cum era să-ți placă ? E regizor tehnic la mine. Dar ce era să fac ? Pe cine să pun într-un rol de două vorbe ?... La toamnă va fi altfel, ai să vezi... Vrasăzică ești moldovean, de la... Nu știam...

Ne-am luat de vorbă despre Fălticeni. Artistul a devenit duios, sentimental.

Ne-a întrerupt, brusc, soția, doamna Angela Mateescu, deschizînd ușa bărbătește și întrebînd autoritar : „Dragă, ai de gînd să mai vii azi la scenă, ori... ?“

— Păi trebuia să-l scutur pe dumnealui, nu ? De abia a făcut*caș la gură și mă și critică. Pe mine, înțelegi ?

Apoi, pornit :

— Eu, domnule, dacă mai umbli cu cronici de astea insidoase, să știi că mă adresez ministerului...

M-a condus pe scări, șoptindu-mi :

— Dînșii, ai mei, trebuie să știe că te-am pus la punct ; nu te supăra, așa e piesa...

Și la ieșire :

— Vrei să iei masa cu mine, la Capșa ? Nu ca să mă pun bine cu dumneata...

— Sigur că vreau.

— Dă-mi mîine un telefon. Te deranjează dacă-l chemăm și pe Jules ?

Cu Jules Cazaban aveam relații mai vechi, aș putea spune de amiciție, astfel că...

Ne-am întîlnit peste o săptămînă. N-a fost un prînz, ci un spectacol singular, încîntător. Fiindcă, la un moment dat, s-a alăturat și Iancovescu. Se afla singur, în local, cînd am sosit noi.

Ei vorbeau, fredonau, jucau roluri, povesteau anecdote și eu stăteam ca un pui de găină, siderat, uitînd și „consommé“-ul răcit în ceașcă.

În 1946, Sică Alexandrescu l-a chemat pentru piesa de debut a lui Aurel Baranga, *Bal la Făgădău*. În 1948, Zaharia Stancu l-a poftit, împreună cu cei mai însemnați actori români, să intre în rîndurile Teatrului Național. Timp de zece ani a obținut aici rezultate glorioase și

a trăit efervescent existența instituției. A călătorit peste hotare, cu turneele ei. A fost premiat, sărbătorit, a primit titlul cel mai important. În spre sfîrșitul vieții, îmbătrînit înainte de vreme, obosit, suferind, a primit cu bucurie să reia rolul din *Birlic*. Am văzut spectacolul — destul de improvizat și cu o trupă de strînsură. Lumea îl aplauda frenetic, dar zîmbetul lui era amar.

Cu unele schimbări în distribuție — îmi pare — spectacolul a plecat în turneu în Israel, unde i se făceau actorului adevărate manifestații. Doamna Silvia Dumitrescu-Timică mi-a povestit că rolul îl epuiza acum pe interpretul principal, care, ieșind din scenă, era atît de transpirat încît trebuia să î se schimbe cămașa ; apoi se întindea puțin pe o canapea din culise, tremurînd.

S-a stins la 14 februarie 1970, Au venit să-și ia rămas bun de la el, pe vreme de iarnă, zeci de mii de oameni. L-au însoțit pe ultimul drum, într-un cortegiu nesfîrșit. L-au omagiat în tăcere pe acest „profesionist exemplar, un pasionat al vieții teatrale, un spirit viu, neliniștit, într-o efervescență necontenită, întreaga lui existență nefiind închinată altor satisfacții decît mulțumirilor pe care i le aducea scena." (Aurel Baranga).

Dosarul de la Biblioteca Teatrului Național, în care se păstrează ce a rămas de la el — și despre el — dosar surprinzător de sărac, din incuria nenorocită a celor ce aveau îndatorirea să-l țină la zi, conține o hîrtie administrativă cu o singură amendă — pentru o întîrziere oarecare — o cerere prin care „artistul poporului Gr. Vasiliu Birlic solicită o butelie de aragaz", actul de căsătorie cu Angela Mateescu, datat 19 aprilie 1935, cîteva afișe, două-trei caiete-program, fotografii de familie și din ro-

luri, niscaiva cronici bucureștene, din miile — românești și străine, care ar fi trebuit să se afle aici — și „Decizie de pensionare, la cererea sa“ din 1 iunie 1968.

Desigur, nu din dosare se reconstituie flacăra care înseamnă viața și opera unui artist ca Birlic. Păcat doar că mărturiile sale au fost atît de puține. Iar cîte sînt, atît de fragmentare. Pentru că vorbea puțin și aproape deloc despre sine, unii l-au și apreciat greșit. Avea însă inteligența ascuțită a observatorului artist și putere de pătrundere. Citea foarte mult. Își forma opinii proprii despre piese, personaje, autori, despre fenomene ale mișcării teatrale. Am avut ocazia să-l cunosc ceva mai îndeaproape decît alții și să discut, uneori îndelung, cu el. Era un om bun, spiritual și vesel — e drept, susceptibil, chiar supărăcios, dar lipsit de ranchiună, răutăți și vindicații coclite — afectuos, conservînd amiciții durabile, interesat de ceea ce apărea nou în arta pe care o slujea, extrem de muncitor și conștiincios, niciodată pe deplin convins de laudele ce i se aduceau, foarte sensibil la critică (o primea greu, o mistuia așijderea, dar o accepta pînă la urmă dacă era onestă, dreaptă), sărîtor pentru prieteni, chiar și pentru necunoscuți, precaut ironic cu poltronii, iubindu-și fără preget publicul.

Cred că era, în fond, un sentimental. În orice caz, toți l-am cunoscut ca foarte emotiv. Și, poate, un romantic. În 1957, revista „Teatrul“ l-a rugat să semneze un articol de fond : *La început de stagiune* (octombrie). Iată ce și cum a scris : «„Nu mai țin minte care actor francez (mi se pare că Sacha Guitry) a spus o dată, la începutul unei stagiuni : „Le printemps c'est le commencement de la vie ; l'automne c'est plus

que ça : c'est le commencement de Théâtre"... [1]). Pe vremea cînd am citit această butadă, eram încă foarte tînăr (țin foarte mult la acest „foarte"), atît de tînăr, încît n-am înțeles aproape nimic din paradoxul umoristului francez. Trăiam în afară de anotimpuri, puțin îmi păsa cînd începe viața și cînd sfîrșește teatrul. Stabilisem de mult cîteva ecuații — să-i zicem existențiale — între viața *mea* (țin mult la acest posesiv) și teatru, între teatrul meu și viață. Că era primăvară, copaci în floare, dragoste peste tot, ce conta ; eu jucam. Că era toamnă, plecau cocorii, începeau vînturile să bată și frunzele să cadă, puțin îmi păsa ; eu începeam să joc. Și în felul acesta s-au perindat multe și splendide anotimpuri, am simțit cum mi se topesc superlativele (nu mai eram „foarte"), cum tot mai rar și mai prudent spun „eu" sau „al meu". Și într-o zi, am înțeles că nu fără rost „mon vieux Sacha" insinua că atunci cînd viața, care a început primăvara, se pregătește pentru odihnă sub pămînt, teatrul îi ia flacăra din mînă și, proaspăt ca un efeb antic, o trece peste frigul iernii, peste criza ploilor de primăvară și o duce pînă cînd ecloziunea vieții în vară o face să merite o clipă de odihnă. De aceea, la această frumoasă oră a începuturilor autumnale, eu actorul și „bătrînul" din mine (n-am spus „actorul bătrîn" !) mă închin în fața acestui splendid eveniment — începutul unei stagiuni de teatru — prin care esența nobilă a vieții, vibrația și curajul tinereții, înțelepciunea ploii trecute în fruct, a frunzei smulse de vînt își trec prerogativele și esențele în mîinile fine și expresive ale artei. Semințele au coborît sub pămînt și așteaptă, subpămîntul scenei noastre (ateliere,

1) Primăvara e începutul vieții ; toamna e mai mult decît atît ; e începutul Teatrului...

croitorii, săli obscure în care se repetă luminoasele replici) va răzbate curînd în aplauzele de aur ale premierelor. Va începe primăvara artei, în toamna roadelor obosite. Eterna primăvară, în care cu toții întinerim, în care cu toții iubim, din care niciunul dintre noi n-are voie să lipsească. Tragă-se cortinele, aprindă-se luceferii reflectoarelor ; să sune cuvîntul, să tremure inima. Răsucească-se-n vraja scenei floarea talentelor, crească în soarele entuziasmului fructul nemuritor al adevărului ! Cei trei pereți între care ne mișcăm sînt din carton vopsit, dar simbolizează adevărul, binele și frumosul. Iar voi — onorat și iubit public — considerați-vă invitați la cel mai nobil banchet : totul s-a făcut pentru voi, prin voi. E banchetul victoriilor voastre, banchetul secerișului, banchetul succeselor în muncă, banchetul prin care arta vă pune la picioare roadele sublime ale vieții.

Nu-mi plac rapoartele de activitate și salturile convenționale, sînt actor, deci liber de a fi oricînd adolescent. De aceea, declar că nu pot decît sentimental să inaugurez o stagiune teatrală. Altfel, mă intimidez, așa cum mă intimidez de fiecare dată cînd trebuie să vorbesc în altă parte decît pe scenă. Acum însă mi-e inima plină și gîndul luminos ca mersul unei vestale. Un vînt de pace adie în lume și viața devine din ce în ce mai frumoasă (...) De aceea permiteți-mi iubiți colegi de breaslă, autori, actori și regizori, mecanicieni, cortinieri și peruchieri, toți cei care serviți răsfățata (deși tînăra) noastră Thalie, să vă urez an bun și recolte bogate (...) Nu aveți nici un motiv să vă îndoiți că toamna pentru noi înseamnă a doua primăvară. Iată eu, spre exemplu, de cîțiva ani încoace am obiceiul să schimb ultimul cuvînt

dintr-un vers elegiac pe care-l cunoaștem cu toții, vers care, pe vremea cînd eram „foarte", mă emoționa pînă la lacrimi. Cu toate tîmplele mele aproape cărunte și foile din calendar smulse de mîna necruțătoare a vieții, eu, alături de voi, îl spun astăzi în felul următor : „Sosesc cocoarele, sosesc / De după deal de țintirim / Și anii trec, copiii cresc / Și noi... *întinerim*".

Evident, articolul are valoarea unei confesiuni. El destăinuie și acea timiditate și emotivitate de care s-a vorbit și care, pe scenă, au devenit componente ale unui stil. El era recognoscibil și în agitația aparent dezordonată — cînd actorul creia personaje caragialene „cu imaginație difluentă" (cum le spunea Tudor Vianu) și la care dialogul, în evoluția lui, aluneca „în obscuritate, sau confuzie, cu ruperea punților de înțelegere care îi unea pe interlocutori" (Ștefan Cazimir) — dar și în demersul artistic sobru, concentrat, cînd eroii trebuiau să impună. Sau să capete o aură enigmatică.

Natură temperamentală, Birlic își cheltuia energia în facturarea scenică a umorilor diverse și în perpetuă schimbare, a personajelor, jucînd, cu un instinct ludic fără greș, ipostazele lor felurite, uneori în aceeași scenă. Prin inventivitate și truculență pregătea necontenit surprize și șocuri comice, organiza — ca să zicașa — farsa în condiții care, uneori, îi amuzau pe parteneri tot atît cît pe spectatori. Se metamorfoza uimitor de iute, în tranziții neașteptate. Trecea, cu cea mai mare ușurință, de la mînia dezlănțuită la liniștea cea mai zîmbitoare. Își îngîna partenerul, părînd a- î da dreptate, a-l urma în peroratiile aceluia și, deodată, observai că, fără prevenire, a trecut la negarea persiflatorie a tot ceea ce susținuse celălalt, ne-

schimbîndu-și nici tonul, nici postura. Stările și le accentua cu limpezime, prin timbru, tensiune vocală, frazări iscusite, accelerații și ralentiuri ale emisei, crescendo-uri și descrescendo-uri echivalînd cu exploziile și descinderea în penumbre a unei surse de lumină. Birlic folosea exuberanța ca pe un instrument comic și gravitatea ca pe unul patetic. Tot astfel utiliza mefiența față de un intrus suspect, replierea comică dinaintea unui adversar mai puternic, donquijotismul în ocaziile care cereau panaș și bravură. Ființa lui excela prin motricitate, dar știința actoricească i-o doza. Astfel că în această ființă era sesizabil totdeauna ceva fix — constituit din datele psiho-fizice personale, poate și din acumularea unor proceduri sedimentate, verificate și a unei metodologii histronice eterne — și ceva mobil, provenit din mularea pe cerințele rolului, a situării acestuia într-un ansamblu dat, într-o situație dictată de text, regie, costum, mască. Coeficientul de improvizație — variabil — nu avea niciodată o pondere mare ; elanul improvizatoric suplinea carențe dramaturgice, vacuole ale acțiunii, relații scenice carențe. Și era, cred, cel mai adesea, călăuzit tot de instinctul scenic. Exhibiția dincolo de rol era rară și obligată de împrejurarea necredinței actorului în ceea ce i se cerea să săvîrșească. Se acomoda admirabil cu partenerii și, indirect, îi sprijinea pe cei mai puțin experimentați, ori mai șubrezi ca posibilități. Elogiindu-l, odată, pentru felul cum funcționase într-un raport scenic cu Eugenia Popovici și amintindu-i că odinioară lucrase cu totul altfel cu o parteneră de la „Coloradq", mi a răspuns net : „Acolo o sprijineam eu pe aceea să nu cadă, aici colega mă ajută ea pe mine. Cum să nu jucăm bine împreună ?" Tot astfel

ne-a mărturisit, în trenul spre Paris, după o repetiție în compartiment a scenei dintre Trahanache, Farfuride și Brînzovenescu (cînd studiază toți trei listele electorale): „Am repetat de dragul lui Sică ; altminteri, noi ne înțelegem numai din ochi, nu mai trebuie să zicem replicile, fiindcă fiecare știe și ce spun ceilalți, și cum reacționează".

Am rugat-o pe actrița Teatrului Național Simona Bondoc, care a jucat împreună cu Birlic în *Blestematele fantome* și în *Adam și Eva*, să exprime cîteva considerații ce ar ajuta la împlinirea portretului pe care încercăm a-l desena în aceste pagini. „În destinul meu — a binevoit să ne spună actrița — a avut însemnătate întîlnirea cu marea personalitate a actorului și regizorului Ion Iancovescu. După ce debutasem în *Apus de soare*, el mi-a cerut să fac parte din distribuția *Blestematelor fantome*. Aici am avut imensa bucurie de a lucra împreună cu Iancovescu, cu Birlic, cu Eliza Petrăchescu... Nu e ușor să vorbești despre Birlic. Era un om complex, un actor complex, o personalitate versatilă și ciudată, cum au fost rare în istoria teatrului românesc. Aparent vesel, era de o gravă tristețe. Fantastul și neobișnuitul comic ascundea, în dedesubturile personalității sale, un om trist și profund. Explozia de haz care s-a numit Grigore Vasiliu-Birlic a fost, în fond, un om al detaliilor, al nuanțelor și al instinctului rar pe care numai cei dăruiți dincolo de obișnuit, de natură, îl au și care cuceresc masele de spectatori. Trebuie să vă vorbesc despre *fenomenul Birlic*. În repetiții și spectacole ne uluia pe toți cu exercițiile sale zilnice ; proteic, de fiecare dată punea în valoare o nouă nuanță, un nou sens, cu care ar fi reușit să răstoarne orice regulă fixă a teatrului obișnuit, făcut de actori obișnuiți. Nu puteai învăța de la el, pentru că

din el țîșnea noutatea în fiecare clipă. Și el te putea dezorienta. Fiecare replică pe care o primeai de la el, sau i-o dădeai, reprezenta o nouă temă gravă, chiar prin extravaganța ei. Apărea la repetiții ca un prieulici. Spunea cîteva glume, ciupea, la propriu, pe toată lumea, demonstrînd o uimitoare labilitate. Se lăsa instruit ca un începător în ale teatrului și, în același timp, paradoxal, inconștient, instruia pe toată lumea. Era suficient să apară pentru ca oamenii din preajmă să fie cuceriți și chiar,iertați-mă, anihilați. Învăța greu. Atunci cînd l-am cunoscut, era în vîrstă, la etatea cînd memorizarea reprezenta un ad-libitum — dar cîtă grandoare în explozia comică a mărunțelului domn Birlic, cît insolit în fiecare mimică a lui, în felul cum scotea limba și cînd trebuia, și cînd nu trebuia ! Mi-am dat foarte bine seama, de atunci, de acea personalitate rară, posedînd uimitorul magnetism cu care reușea să-și cucerească mai întîi partenerii direcți, iar mai apoi marele public. Birlic avea la degtul mic tragicul, ca și comicul exploziv ; deopotrivă, omenescul de neînlocuit pe care-l iradia secundă de secundă. Muncea mult, se chinuia mult ; nu era un partener cu care se juca ușor ; dar ce a reușit el să scoată din personajele pe care le-a creiat, reprezintă un arhetip — ce ar stîrni invidia multor comici. A fost un model posibil de copiat. Ceea ce e straniu, e că acest arhetip pentru mine a însemnat și unul din cei mai emotivi actori. Mi-amintesc că în ultimele minute dinaintea ridicării cortinei din seara de premieră, tracul pe care-l avea, era teribil. Și asta, la un actor celebru și adorat de public ! Acum realizez că pe măsura responsabilității profesionale și a conștientizării riscului, era firesc să fie așa".

E credibil ca un atare om și artist să aibă parte și de adversari — și încă veninoși ? Se poate. Motivele sînt greu de aflat. Uneori, probabil, sfînta invidie profesională — care poate deveni bestială. Alteori, gazetăria veroasă : ziaristul cupid a cerut o favoare materială, n-a fost satisfăcut și și-a vîrît condeiul în mîzgă. Un exemplu, în revista „Spectator" din București : „Birlic nu e, n-a fost și nu va fi un creator de artă în teatrul românesc. Fiindcă niciodată nu se va putea ridica pînă la un rol de comedie (!)". Afirmație iresponsabilă a unui Caion ocazional. Dar a fost făcută ! Și încă în 1946 ! Atacuri imunde din partea unui șantajist de profesie al anului 1940, apaș de presă, într-o cărticică mizerabilă : artistul e numit „caricatură hazoasă", „strîmbătură", colportor de „măscări calapodate pe un fizic diform" (în aceleași pagini, Lucia Sturdza Bulandra fiind ornată cu epitetul de „cucuvaie", iar Maria Filotti cu acela de „dromaderă" etc.). În timpul războiului, delatori plătiți cu bucata de Siguranță l-au denunțat că ar face politică subversivă. Evident, orduriile acestea nu l-au descumpănit și probabil că erau reduse la proporțiile lor mizerabile de uriașa simpatie ce i-o arătau creatorului nenumărații săi admiratori.

Actorul Horia Șerbănescu mi-a povestit că popularitatea lui Birlic, prin anii 40—41, crescuse atît de mult încît nu mai era nevoie să se știe altceva despre un spectacol decît că „joacă și Birlic" în el ; nu mai era nevoie de nici o altă reclamă. „L-am cunoscut într-o vreme cînd reprezentațiile se pregăteau repede, frugal. Știți că uneori se repeta o piesă în trenul care ne ducea spre orașul de provincie unde eram anunțați ? Știți că s-a jucat într-o sală din București unde spectatorii veneau cu scaunele de acasă ? Dar chiar și în asemenea con-

diții Birlic era totdeauna cel mai preocupat. L-am cunoscut la Teatrul Vesel, cînd se reprezenta comedioara *Așternut de mătase*. Se hotărîse ca artistul nostru să apară însoțit de trei cîini. Doi căței și unul enorm, care-și tîra stăpînul după dînsul. Un exemplar canin de expoziție. Succesul lui în scenă îi eclipsa pe toți actorii. La final, nu se mai discuta decît de patruped. Birlic era necăjit ; s-a jurat că nu va mai intra niciodată în scenă cu animale vii. Altfel le iubea. În special îl pasionau caii. Pierdea, regulat, la cursele de la hipodrom aproape tot ce cîștiga.

Am fost împreună în filmele *Directorul nostru* și *Telegrame*. În pauzele dintre două filmări, Birlic se așeza la tabinet cu Giugaru. Era o plăcere să asiști la glumele excelente pe care și le spuneau unul altuia. Birlic cîștiga invariabil la acel joc nevinovat. „Mă Grigore, tată — îi zice, într-o zi, Giugaru — cum se face de cîștigi întotdeauna la tabinet, iar la alergările de cai, pierzi ?“ „Aș putea eu — zice Birlic — să ascund un cal în mînecă ?“.

— *Ați fost în preajma lui. Cum lucra ?*

— Minuțios. Ceea ce găsea, i se părea că e nimerit, dar șlefuia mereu. În viața de toate zilele era distrat, zăpăcit, în veșnică agitație. Un temperament ieșit din comun. Ținea morțiș să fie la curent cu tot ce se întîmpla în jurul lui, în mediile artistice. La filmări n-avea stare ; era în continuă fierbere. Și totdeauna în criză de timp, în zbucium permanent, cu multe idei, planuri, proiecte, unele fantastice, utopice. Altminteri, drăguț, șuetard, mucalit. Îi făcea plăcere să asculte amintirile bătrînilor. Îl adora pe colegul său vîrstnic N. Niculescu-Buzău, care își începuse cariera de actor în secolul trecut.

— *Cum erau relațiile cu partenerii în afara scenei ?*

— ...Știți că despre cei plecați, numai de bine... Nu era un om prea comod în raporturile cu ceilalți. Foarte bun prieten cu Giugaru. Ținea însă, în felul lui, la respectarea ierarhiilor. Față de regizor era docil. Nu față de toți, bineînțeles. Și aici apărea scrupulos de atent cu ierarhiile de valoare. Pentru Sică Alexandrescu avea un respect nemăsurat. Sică îl și timora, pentru că avea totdeauna exigență maximă și era foarte meticulos. Lui i se supunea disciplinat — începînd cu ora de repetiții.

— *V-ați aflat și pe scenă împreună...*

— Nu... Ba da. Știați că mi-a fost și patron ?

— *Ce fel de patron ?*

— ...Despre morți, numai de bine... Închiriase, pentru compania lui, de la Nic. Vlădoianu, sala „Alhambra" — azi a Teatrului de Comedie. A reluat acolo un spectacol ce avusese mult succes în mica sală din subsolul Ateneului Român, *Clasa a VIII-a B* de Roger Ferdinand, în a cărei distribuție se aflau el, Marcel Anghelescu, Radu Beligan, Ovid Teodorescu. La un moment dat, însă, după ce jucaseră numai cu casa închisă, Beligan a ieșit din spectacol, pentru că trebuia să filmeze în *Răsună Valea*. În rolul lui am intrat eu. Era prin 1945, mi se pare... Birlic a studiat reacțiile publicului față de personajul meu și văzînd că „merge", mi-a acordat (în secret) o gratificație.

— *Cum v-ați acomodat împreună, pe scenă ?*

— Cum să ne acomodăm ? Eu eram foarte tînăr... El era o personalitate.... Nu se putea lega prietenie între noi. Eu îl respectam... Și-l admiram. În general, maeștrii erau respectați ca „învățători". Preluam de la ei tot ce făceau. Stăteam în culise și-i studiam. Birlic era conștiincios cu rolul ; doar uneori, în beția succe-

sului, obliga cronicarii să-i reproșeze un anume manierism — de care era conștient, sau nu. Pot să vă spun că nu renunța niciodată la procedeele de el și îndelung verificate.

— *Am un punct de vedere ceva mai rezervat decît al dumneavoastră, în această privință. L-am văzut, nu odată, în cu totul alte posturi decît cele ce ar fi intrat în categoria de „manierism".*

— Mă rog. În ce privește cinematograful și televiziunea : nu prea le-a agreat. I se părea că pierde aici prea mult timp. Pe lîngă timpul propriu-zis de pregătire și filmare, cheltuia multă vreme datorită scrupulului său de artist. Așa a fost și la *Mofturi, 1900.* cînd a făcut schița *Bubicó,* împreună cu Cella Dima, toți au spus că a ieșit foarte bine. Lui însă nu i s-au părut izbutite două din reacțiile sale și a cerut să se refacă totul, de la început. Se autoexamina neîncetat.

După cum știți, probabil, noi, actorii, nu prea sîntem buni spectatori ai colegilor noștri. În orice caz, nu ne prea ducem să-i vedem. A fost însă un moment cînd în București a făcut vîlvă o comedie jucată admirabil de V. Maximilian : *Papa se lustruiește* de Spiros Melas. Birlic a fost interesat să cunoască succesul confratelui, dar mai ales să-i cunoască — să spun așa, cheia. Și s-a dus de cîteva ori să-l vadă, ca să-l studieze".

În convingerea mea el era și un studios al rîsului însuși. Căci știa cum să iște, contaminant, rîsul cald, blajin, al sfătosului hîtru, cel pișcător al glumețului cu agerime de minte, rîsul bonom al superiorității morale sau intelectuale, ori „rîsul batjocurii, al disprețului, al desnădejdii" — de care vorbea Hegel.

În ce privește caracterul, avem mărturii uneori contradictorii. Eu l-am cunoscut ca binevoitor, afabil, generos. Unii pretind că în calitate de patron era strîns la pungă. Cineva, susține că, dimpotrivă, se arăta risipitor și dezorganizat în treburile personale. Titi Acs, care i-a fost adjunct de director și a funcționat ca asistent de regie pe toată durata existenței Teatrului „Colorado", mi-a relatat că soția lui Birlic, Angela Mateescu, a fost aceea care a pus întrucîtva ordine în problemele materiale ale familiei. „Altminteri — zice fostul său colaborator apropiat — avea o inimă largă, ajuta, angajîndu-i, actori de duzină — folositori, desigur, în figurație, — dar care costau mult și nu produceau mare lucru. Prețuia colegii valoroși și făcea sacrificii materiale ca să-i atragă în distribuții. Pentru *Zaza* s-a gîndit din primul moment la Elvira Godeanu și Aurel Munteanu (ca june prim). Acesta pusese o condiție ciudată și destul de împovărătoare : să fie retribuit, seral, cu prețul a douăzeci de fotolii din rîndul întîi al sălii. Era pe atunci o inflație teribilă și omul dorea să obțină o sumă legată de prețul biletului, mereu în creștere, nu o sumă fixă. Directorul n-a stat pe gînduri ; i-a dat dreptate, a semnat contractul imediat. În trupă a adus cîțiva actori al căror talent era recunoscut : Ion Talianu (semna și regia unor spectacole), Eugenia Bădulescu, tînără de o frumusețe răpitoare, Niculescu-Buzău, Cotty Hociung. El juca în mai toate piesele — și asta era și șansa celorlalți. Fiindcă pe această scenă noi am reprezentat mai ales lucrări de bulevard, farse, vodeviluri, repertoriu ușor care dacă nu l-ar fi avut în distribuție s-ar fi prăbușit în cîteva zile. Erau banale, uneori licențioase, scrise desigur cu bună tehnică de comedie. El — deși n-a făcut și n-a dorit niciodată să facă

regie — avea harul de a imprima un anume ritm, o voioșie generală întregului ansamblu. Și, prin intuiții extraordinare — a gesticulației comice, de exemplu — să determine starea de intensă comunicativitate a spectacolului. Nu miza pe fizicul său — ca actorii monotipați, de estradă, de exemplu. Publicul era acela care se amuza de nasul lui mare, de mersul cu pași largi, de evoluțiile de elice ale brațelor. Actorul însă se bizuia pe modul de a spune ceea ce era de spus și se implanta în rol cu deplină seriozitate. În lucrul făptuit împreună mă surprindea, adesea, trecerea spre tragic. Încurcătura — specifică farsei — o trăia în chipul cel mai dramatic și, prin acest contrast, scotea efecte comice neașteptate. Acel teatru mic, de subsol, avea un public eclectic. Veneau spectatori de toate categoriile, printre care și oameni de seamă, intelectuali de mare suprafață, demnitari ; el satisfăcea toate gusturile și aducea în sală oameni care altfel n-ar fi frecventat spectacole cu acele piese.

— *Ați fost prezent și la „Colorado" și la Teatrul „Comedia". Cum colabora artistul nostru cu regizorii ?*

— Era extrem de atent față de regie. Cu Talianu s-a înțeles totdeauna foarte bine, și pentru faptul că acela punea în scenă piesele alese *pentru* Birlic ; conlucrau la așezarea personajului întruchipat de el în centrul acțiunii scenice. Pentru Sică Alexandrescu avea respect și teamă. Controversele erau, cîteodată, destul de încinse. Sică spunea apăsat : „Domnule Birlic, aici te rog să joci așa cum ți-am spus eu !". Iar Birlic striga : „Ba am să fac ce cred eu că e bine". Striga, se congestiona, protesta și ieșea afară, în hol, unde îl urmam ca să-l liniștesc. După vreo jumătate de oră de chibzuială secretă (n-o arăta), revenea la normal,

reintra în scenă, la repetiție, și ca și cum nimic nu s-ar fi întîmplat, întreba : „Cum ziceați că trebuie să facem, domnule Sică ?“ Bineînțeles, că și marele regizor ținea seama de credința actorului și nu odată linia rolului era elaborată conform cu convingerile interpretului. Nimic pe lume nu-l putea determina pe Birlic să joace altfel decît simțea, decît credea el că-i vine bine nu lui personal, ci eroului. În ce mă privește, am colaborat excelent cu el atît la teatru, unde-l talonam pe Talianu ca regizor, cît și mai tîrziu, la Radio — în emisiuni de divertisment — și la televiziune. Aici am avut satisfacția să montăm o comedie foarte nostimă (cu Giugaru și Fintești) și, cred, prima piesă de Eugen Ionescu pe micul ecran. Nu știu dacă se mai păstrează, dar era o bijuterie : *Improvizația de la Alma* (1967 — dacă-mi aduc bine aminte). În distribuție se mai afla Ion Lucian. Birlic interpreta trei roluri : personajele Bartolomeu I, II și III, care, la un moment dat, se găseau toate trei în cadru.

— *Pe atunci, dramaturgia ionesciană era ceva nou pentru teatrul românesc. Actorul a avut vreo anevoință în înțelegerea acestei literaturi ?*

— Nu. A pătruns deîndată natura ei specială, tehnica absurdului, sensurile subterane și ne-a uimit prin adaptarea rapidă la formula aleasă. În genere, trebuie să spun că era deosebit de conștiincios în studierea textelor, chiar exemplar, citea mult și căuta cu fervoare tiparul rolului. Uneori începea mai greu și găsea datele pe parcursul repetițiilor. Alteori intra relativ repede în haina eroului, dar lucra mult la șlefuirea lui. În timpul pregătirii lumea exterioară dispărea pentru el ; nu-l mai puteai atrage nici în conversații particulare, nici în acțiuni din afara scenei. Se devota rolului și se apleca, foarte atent, asupra relațiilor cu partenerii. Aceste relații erau strînse și, sub raport omenesc, prietenești.

— *Avea și în viața de toate zilele hazul dovedit în scenă ?*

— Cu îmbelșugare. Glumea mai tot timpul ; era și omul unor fericite inspirații momentane. Avea o spontaneitate fermecătoare. Poate era chiar felul lui de a vorbi, în mod glumeț, hazliu. Ținea și de vitalitatea lui : tot timpul neastîmpărat, nerăbdător, febril. Cînd ne duceam la cîte un minister, la o bancă, eu urcam tacticos scările, iar el le sărea cîte două-trei. Conducea automobilul cu iuțeală și îndemînare. N-a avut niciodată vreun accident".

Tot pentru a-l cunoaște mai amănunțit, l-am rugat și pe Ion Lucian să binevoiască a mi-l evoca.

— Vă povestesc un fapt mărunt ca să realizați cît de generos era Birlic. Ne aflam la Praga, pentru filmările la *Viața învinge*. Stăteam de patru luni, întreaga echipă română, și începusem să căpiem. Cineva a avut ideea să înființăm un fel de mic cazinou. L-am „deschis" în apartamentul lui George Vraca. Ne încingeam aici la „chemin de fer". Campion era chiar Vraca. Cîștiga sume mari, mereu. La un moment dat, a venit de la București Birlic. Știindu-l amator de cărți, Vraca l-a întrebat : te încumeți colega ? Jocul a început de cu seară. Pe la trei dimineața, Birlic, cu o pălărie plină de coroane cehești, a început să bată pe la ușile noastre : „Mă, tu cît ai pierdut de cînd ești aici ?" Și fiecare zicea : „Vreo 1 000". Sau „500" etc. „Na-ți banii tăi înapoi — spunea Birlic întinzîndu-i pălăria — dar să nu mai calci pe-acolo". Le-a înapoiat tuturor sumele ce le pierduseră.

La Praga, circulam, anonimi, pe străzi. Cum s-a ivit Birlic, s-a produs un reviriment : simpla lui apariție stîrnea zîmbete, haz, mici manifestări de simpatie. Deveneam un centru de atenție. Partenerii noștri cehi la film l-au iubit mult. Era clocotitor de energie, într-un neastîmpăr continuu.

I-ar fi fost, desigur, ușor unui asemenea om să se arate doar ; să lase pur și simplu să fie văzut. Însă la muncă — pe scenă, pe platoul de filmare — era de o nemaipomenită rîvnă creatoare. Foarte riguros. Pătimaș în finisarea detaliilor. Îl numesc un mare clovn, în sensul cel mai artist al cuvîntului. Poate că e unicul clovn care a știut cum să treacă de la comedie la tragedie. Și această trecere a fost totdeauna o surpriză monumentală.

Țin minte că am făcut, mai mulți, un spectacol de varietăți la Estradă. El și-a ales monologurile *Efectul dăunător al tutunului* și *Tragedian fără voie* de Cehov, pe care le-a interpretat profund dramatic.

— *V-ați aflat împreună pe genericul mai multor filme...*

— Prima oară am turnat amîndoi în comedia cinematografică regizată de Geo Saizescu, *Doi vecini,* după Tudor Arghezi. Ne îmbrăcam și ne machiam în aceeași cabină. Era un coleg exemplar. Mi-am dat seama, în acel răstimp, că e și un om de o rară sensibilitate. Am mai fost împreună în *Titanic-Vals* și în *D-ale carnavalului.* Nu voia să fie vedetă. Se integra în echipă fără afișări veleitare. Îi încuraja pe toți cei cu care lucra. I-am prețuit nu numai pasiunea de muncă, ci și rigoarea cu care își păstra rolul pe scenă, de-a lungul șirului de reprezentații. Nu făcea concesii nici în spectacolele de turneu. Avea responsabilitatea profesionistului autentic. Jucase în teatru rolul Spirache Necșulescu din *Titanic-Vals* de Tudor Mușatescu. Dar scenariul făcut de regizorul Paul Călinescu conținea unele schimbări și cîteva elemente noi. Birlic le-a primit comprehensiv și a conlucrat remarcabil cu regizorul, n-a ținut deloc să repete ceea ce reușise în teatru. Ne-am întîlnit și la *Directorul nostru.* Apoi la un film mai puțin izbutit, *Bivolițele,* regizat de Haralambie Boroș. Ca totdeauna, relațiile umane au fost și aici excelente. Am

jucat împreună, de mult, în *Mărgeluș* de A. de Herz. Ne-am reîntîlnit în unele spectacole de estradă, ocazionale. Am luat parte, cu bucurie, la reprezentația prin care i s-au omagiat 40 de ani de carieră.

După moartea soției sale, Angela Mateescu, a avut un moment de dezechilibru. Poate că și aceasta e explicația recăsătoririi sale cu o femeie mult mai tînără, actrița Valeria Nanci de la Reșița (ea mai fusese căsătorită, divorțase). S-a luptat apoi s-o aducă la București. A fost o eroare, ce i-a provocat mai tîrziu multe suferințe. Doar nașterea copilul l-a mai bucurat.

Păstrez și azi cea mai caldă amintire omului și artistului extraordinar Grigore Vasiliu Birlic."

Datorită marelui artist și om de cultură care e Radu Beligan, am avut prilejul să ne gîndim din nou la ceea ce a însemnat Birlic : „Primul meu contact cu el a fost ca spectator. Mă aflam în orașul ardelean Brad, într-o vară din deceniul patru. El venise acolo în turneu, chiar cu piesa *Birlic*. Urmărindu-i jocul pe scenă am avut revelația unui *fenomen comic*. De atunci, de cîte ori auzeam că are o premieră, mă duceam să-l revăd. Am fost la Teatrul Vesel, în Pasajul Eforie, unde se reprezenta o piesă *Aerogăești,* una din numeroasele adaptări făcute de Sică Alexandrescu și Tudor Mușatescu pentru el. Împreună cu toți spectatorii m-am stricat de rîs ; rîdea toată lumea, tot timpul, nimeni nu-i putea rezista. Să știți că avea public nu numai din oraș ; veneau și țăranii, cu căruțele, să-l vadă. Birlic și Tănase au fost cei doi mari benefăcători ai poporului român în secolul 20.

A fost descoperit de Victor Ion Popa, la Cernăuți ; l-a distribuit prima oară în *Amanetul,* comedie a clasicului danez Holberg. Iancovescu l-a adus la București, el era dornic să lanseze tinere talente. Iar Grigore se ținea

după dînsul ziua întreagă. I s-a zis la început Breloc, adică amuletă căreia i-a adus noroc prietenul și sfătuitorul bucureștean.

Avea un nas caricatural și ochii mari, cu colțurile lăsate în jos, ceea ce-i dădea un aer însolit. Și un farmec special. Cîteva femei frumoase s-au îndrăgostit de el — și nu era de mirare.

A jucat în sute de farse — unele anodine — un anume personaj, de om defavorizat, reprezentant al unei umanități frustrate, opresate de feluriți potențați. Și deși multe din aceste roluri erau inconsistente, el le făcea să capete o strălucire aparte. Urmărindu-l în zeci, sute de spectacole am înțeles că secretul succesului său consta în interpretarea rolurilor cu o convingere atît de adîncă încît le insufla tragism. O convingere extraordinară. Juca o piesă de Arnold și Bach ca pe una de Caragiale. Parcă ilustra o veche apoftegmă nostimă din viața teatrală : mai bine un vodevil bine jucat decît un Shakespeare masacrat.

Era urmuzian în viața de toate zilele, năstrușnic, prin frondă, prin felul cum interpela oamenii pe stradă, în locuri aglomerate. Iar cînd cîte unul, luat în răspăr, îl înjura, se bucura că „mi-a răspuns, vezi ? m-a luat în serios."

— *În ce consta știința lui despre comedie ?*

— Era o mare știință. Comedia e o treabă de farmacie. Cel mai sigur efect se poate rata dacă întîrzii cu o jumătate de secundă. Or el avea un simț electronic al timpului scenic și o precizie nemaipomenită în alegerea momentului în care trebuia lansată replica. Vă amintiți, poate, de un articol al lui Ion Sava despre tuse : te căznești, în sute de rînduri, să faci un anume moment pe scenă, și se întîmplă în sală un mitocan, un nemernic care să înceapă a tuși : destramă totul. O tuse calcată pe un efect comic îl anulează imediat. Grigore avea un simț dumnezeiesc în a prevedea tusea, îl

lăsa pe ăla să tușească, îl aștepta și pe urmă dădea replica.

— *Ați jucat mult împreună...*

— Am fost un om tare privilegiat că am jucat împreună cu el. Cu el, cu Fintești eanu, Costache Antoniu, Marcel Anghelescu, Giugaru și toți cei ce au constituit marea echipă a Teatrului Național. Am învățat cu Sică Alexandrescu, de la el, taina marilor spectacole. Actorul român are obiceiul să-și vadă de felia lui, nu e interesat de întreg. Sică ne-a învățat cît de important e să ai grijă de tot ceea ce se întîmplă pe scenă. E, firește, un mic sacrificiu personal în asta, renunți la *ceva ;* dar dacă articulațiile care țin întregul sînt escamotate, toată șandramaua se prăbușește. Noi, toți, serveam piesa, niciunul nu se slujea exclusiv pe sine. Eram ca jucătorii de volei : unii se aflau la plasă, alții le ridicau mingea ; apoi ne schimbam rolurile, dar echipa trebuia să funcționeze ca un întreg. Echipa aceasta de care vorbesc și în care Birlic era un component a făcut miracole pe scenă. Moralmente, mă hrănesc și acum din ceea ce a săvîrșit și a însemnat ea.

— *Vă amintiți de rolurile lui Birlic ?*

— A jucat ani de-a rîndul mai ales un repertoriu mărunțel. În spre sfîrșitul vieții s-a desfășurat în roluri mari. Și a dat dimensiuni neobișnuite unor roluri mici — acarul Ichim din *Steaua fără nume,* Gavrilo din *Egor Buliciov.* Ultima oară l-am văzut nu pe scenă, ci pe patul de spital. Era rău lovit de boală, de suferință, mult slăbit. Avea ochii triști. Privirea lui trecuse dincolo... E un imens păcat că avem limitele unei limbi fără circulație. Știți ce ar fi însemnat el într-o cinematografie care și-ar fi putut răspîndi în lume creațiile ? Ce e Luis de Funès pe lîngă Birlic ? Birlic avea o „vis comica" și un umor personal net superioare ! Ce nemaipomenite creații cinemato-

grafice ar fi putut să facă, ce popularitate mondială ar fi avut !

— *Cum era în viața de toate zilele ?*

— Un tip pasionat de tot ceea ce vedea, vrînd să știe cît mai multe, mereu în ebuliție. Nu era un studios, dar avea un instinct excepțional. Își stăpînea atît de bine mijloacele și resursele sale erau atît de uimitor de mari încît îi era necesară doar o simplă sugestie a regizorului pentru ca să ajungă a-și făuri singur imaginea rolului.

— *Cum funcționa relația cu partenerul ?*

— Pe scenă, Birlic era un partener extrem de generos. Nu trăgea chiulul și nu făcea nici un rabat. Era tot timpul cu piciorul pe accelerator. Îi ajuta pe toți. Dacă partenerul avea de spus și de făcut ceva important, el se întorcea cu spatele ca să nu distragă atenția publicului de la acela și să nu-l stinghereaască.

— *S-a plîns de vreun rol în care n-a fost bine sau îndestulător distribuit ?*

— N-a jucat niciodată „à contre-coeur", interpreta orice rol cu cea mai mare plăcere. Avea o umilitate, o modestie, pe care azi foarte rar o mai poți întîlni. Nu cerea roluri, aștepta să i se ofere. Și cerceta cu nesaț ceea ce alții îi propuneau. Chiar și atunci cînd fiind director de teatru ar fi putut să-și aleagă singur ceea ce ar fi dorit.

— *Cînd ați înființat Teatrul de Comedie din București, l-ați invitat la dv.*

— Vorbisem odată împreună despre *Burghezul gentilom*. Visa să întruchipeze personajul domnului Jourdain. De îndată ce am devenit director, l-am poftit. Dar nu s-a prea înțeles cu regizorul Lucian Giurchescu. Acesta făcuse cîteva spectacole bune pe la Giulești dar n-avea cultura autorilor clasici, nu avea nici fundament teoretic pentru ei. Astfel că experiența n-a reușit.

— *Cum era artistul în muncă, la repetiții ?*

— Muncea atît de mult și atît de febril încît uneori credeai c-o să plesnească Se cheltuia ca nimeni altcineva. Practic, el nu repeta — în sensul comun — ci juca așa cum ar fi fost în fața publicului. Cu îndîrjire. Era îndrăgostit de viață, avea o nesecată curiozitate. Înmagazina enorm de multe impresii și date ale realității. Dacă mergeam la o cafenea, urmărea, cu cea mai vie atenție, gesturile, vorbele, atitudinile oamenilor.

Birlic a fost un actor care merită epitetul de *geniu*. Geniu al comediei, al umorului românesc. E unul din puținii cărora li se poate acorda acest epitet : Birlic, Tănase și, din generațiile noi, Toma Caragiu. Actorul lua publicul cu el ca într-un vîrtej. A beneficiat de o popularitate uriașă, a intrat în legendă. Cine l-a văzut, nu-l poate uita toată viața. A fost una din individualitățile unicat ale artei."

*

Închei aici cartea despre viața și creația actorului Grigore Vasiliu Birlic.

Eu sînt dintre cei care l-au văzut. Și am dorit ca prin paginile de față să aduc o cît de modestă contribuție la neuitarea artistului, la perpetuarea memoriei sale în veac.

Redactor : GEORGE GENOIU
Tehnoredactor : D. HURDUBEI

Bun de tipar : 25.06.1991 ; Format 24/61 x 86
Coli tipo : 5,5 + 2 coli planșe

Tiparul executat sub comanda 5083/991 la
Imprimeria „BACOVIA" Bacău
Str. Mioriței nr. 27

În viziunea caricaturistului Ștefan Popa — Popas

Grigore Vasiliu Birlic, văzut de Silvan

In filmul *Două lozuri*

Pancracé, în *Căsătorie silită* de Molière, Teatrul Național din București

Căsătorie silită de Molière, Teatrul Național din București (alături de Al. Giugaru)

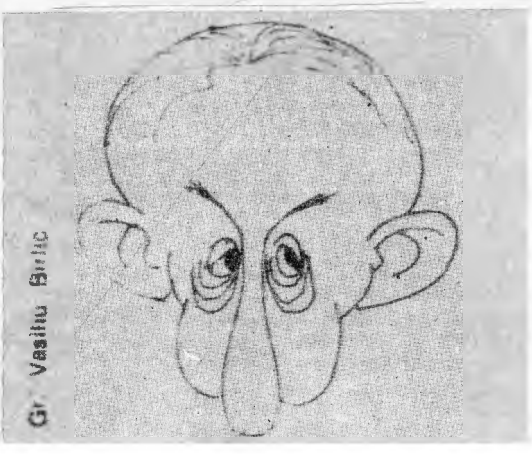
Personajul Raspluiev în *Nunta lui Krecinski* de A. Suhovo-Kobilin. Teatrul Național din București

Unul din cei mai buni prieteni și colaboratori ai lui Birlic, scriitorul Tudor Mușatescu

Jupîn Canciano, în *Bădăranii* de Goldoni, Teatrul Național din București

Personajul Spiridon Biserică în *Mielul turbat* de Aurel Barana, Teatrul Național din București (În prim-plan, Ion Talianu)

Văzut de Cik Damadian



Acarul Ichim, în *Steaua fără nume* de Mihail Sebastian. Teatrul Național din București (În stînga, Marcel Anghelescu)

Fotografie din anul 1959

Gavrilo trompetistul, în *Egor Buliciov și alții* de Gorki, Teatrul Național din București

Rolul Bobcinski din *Revizorul* de Gogol, Teatrul Național din București

Cu Marcel Anghelescu, în *Bădăranii* de Goldoni
(Jupîn Canciano)

Harpagon în *Avarul* (alături de Eugenia Popovici — Frosine)

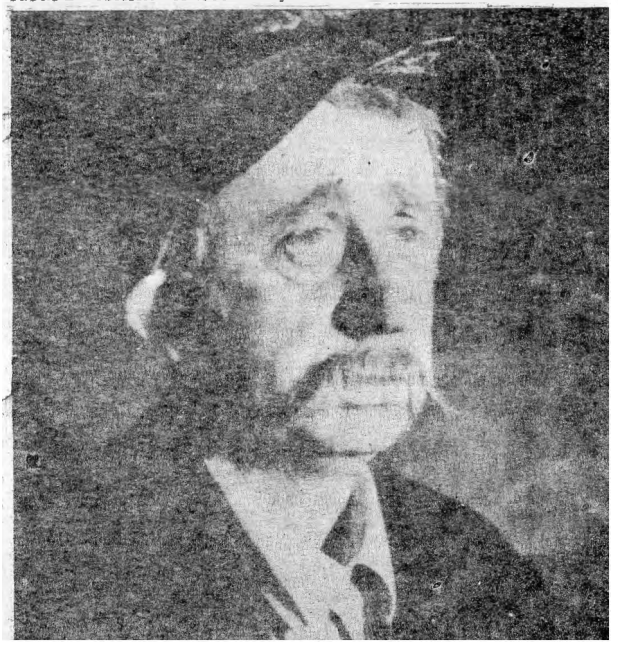
Cu Al. Giugaru, în *Conul Leonida față cu reacțiunea* (Efimița)

Unul din colaboratorii prețuiți ai lui Birlic : actorul George Mărutză, (desen de Silvan)

Spiridon Biserică în *Mielul Turbat*

Varlam în *Omul cu mîrțoaga*

Acarul Ichim în *Steaua fără nume*



Altă ipostază a lui Harpagon

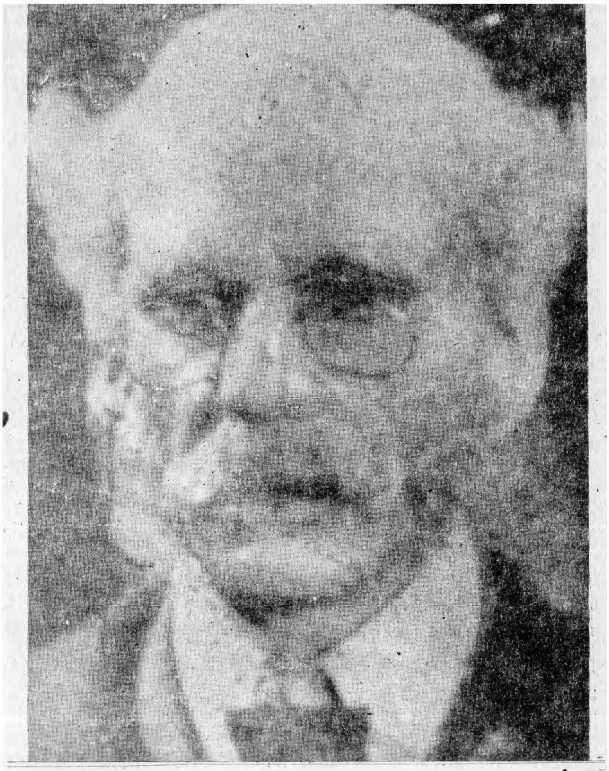
Eugenia Bădulescu, tînără, fermecătoare actriță, care a apărut frecvent pe scena Teatrului „Colorado" alături de Birlic

Cu Sică Alexandrescu, la o repetiție pe platou (pentru filmul *Telegrame*)

Afișul filmului de scurt-metraj *Vizita*

„Pe mine mă cheamă Telemac, Mache, nu mă cheamă Bibicul !" (Crăcănel, în *D-ale Carnavalului)*

Fotografie făcută cu un an înaintea morții



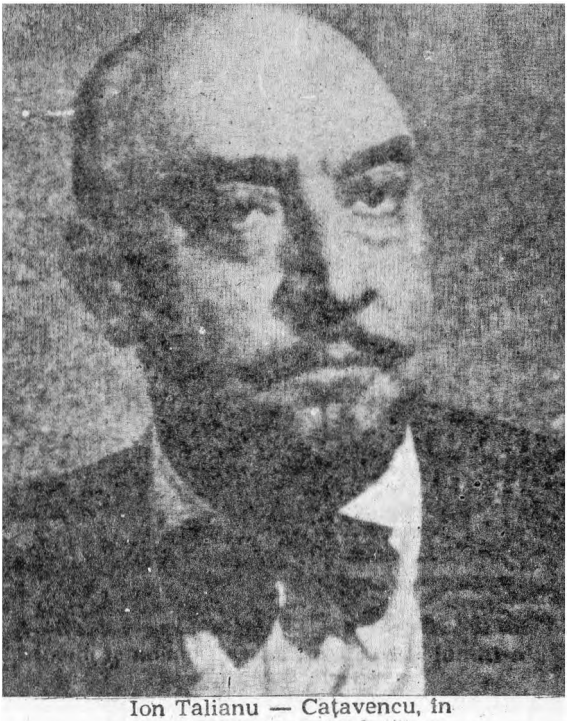
Radu Beligan ca Dandanache, în *O scrisoare pierdută*

Cu Al. Giugaru în filmul *Două lozuri*

Cu Ion Iancovescu în *Blestemătele fantome* (Pasquale)

Toma Cabulea — *În Valea Cucului*

Văzut de caricaturistul Silvan

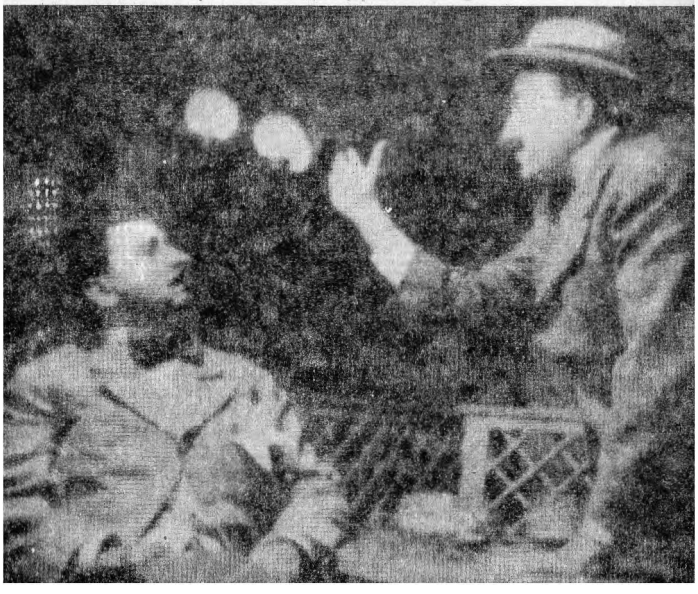


Ion Talianu — Caţavencu, în
(O scrisoare pierdută)

Ion Finteşteanu în Farfuride
(O scrisoare pierdută)

În filmul *Vizita*. Cu Florica Demion și micul Sorin Stratilat

Împreună cu Costache Antoniu, în schița *Amici* de I. L. Caragiale



În filmul *Vizita*

Niki Atanasiu în *Cațavencu*

Pasquale in *Blestematele fantome*

In timpul turnării filmului *Două loturi*. Flașnetarul e·Ion Iancovescu

Brînzovenescu în *O scrisoare pierdută*

Caspliuiev în *O nuntă cu bucluc*, de A. Suhovo- Kobîlin

Brînzovenescu în *O scrisoare pierdută*

În trenul care se întorcea de la Paris (cu Marcel Anghelescu și Radu Beligan)

Fotografie din tinerețe

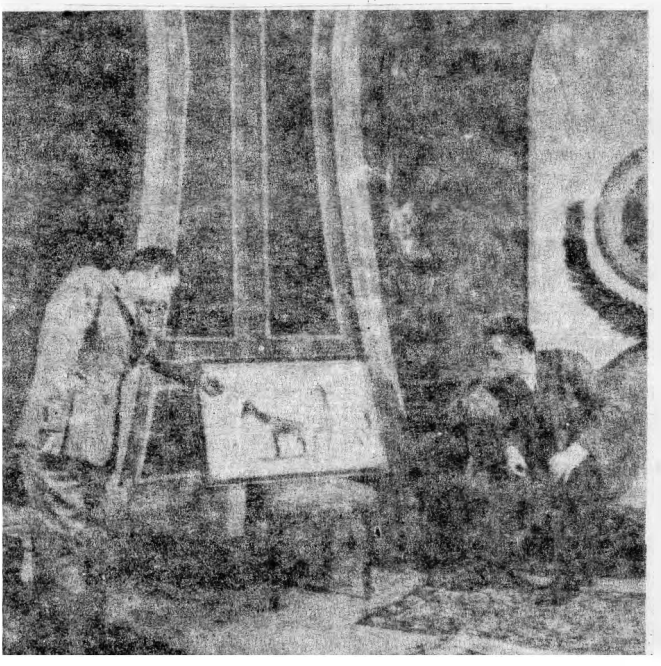
Programul-tip al Teatrului „Colorado"

Momente din *Burghezul gentilom* de Molière
(Teatrul de Comedie)

Momente din *Burghezul gentilom* de Molière
(Teatrul de Comedie)

Brînzovenescu și Farfuride, înfruntîndu-se cu Caţavencu *(O scrisoare pierdută)*

Varlam și Chirică (Matei Alexandru) în *Omul cu mîrtoaga.*



Varlam și Chirică (Matei Alexandru) în *Omul cu mîrțoaga.*

În *Topaze* de Marcel Pagnol

Autograful
lui
Marcel
Pagnol

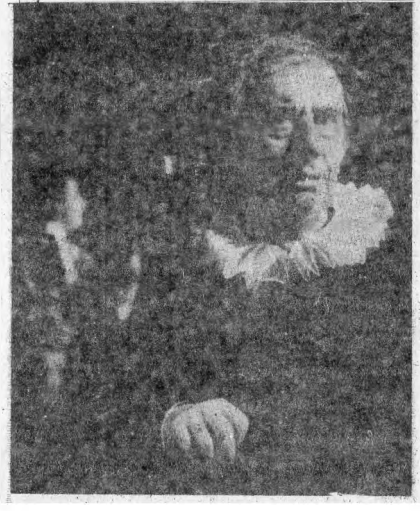
Impreună cu Silvia Dumitrescu-Tinică

O caricatură din anul 1942

Scenă din *Tezaurul lui Justinian* de Al. Voitin, la Teatrul Național (Birlic și Vasilica Tastaman)

In *Nepotul domnului prefect* de Mircea Ștefănescu

În *Avarul* de Molière



Vasiliu — tatăl — şi Vasiliu (Birlic) fiul

Tatăl lui Birlic, cu fiul Petre

Directorul Teatrului Național „ I. L. Caragiale", acad. Zaharia Stancu, vorbind cu prilejul celui de-a 500-lea spectacol cu *O scrisoare pierdută*. Printre interpreți și Birlic

. Dandanache, imaginat de Corneliu Baba

În *D-ale carnavalului*, cu Marcel Anghelescu și Al. Giugaru

În Coana Efimița

Caricatură din anii '40

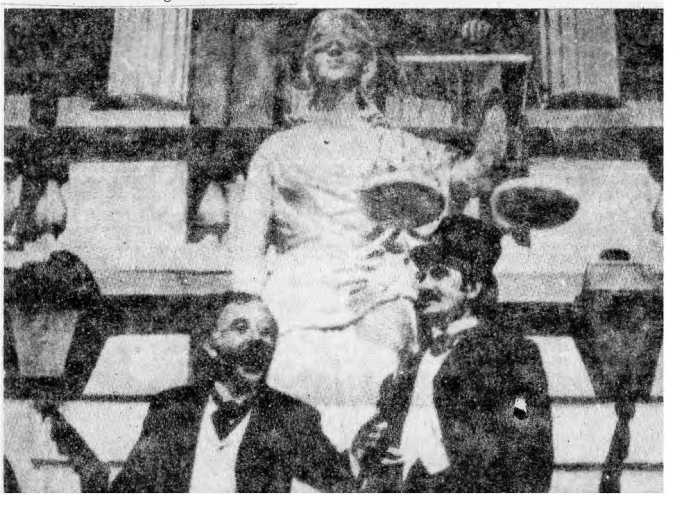
Birlic, (în spate, primul din dreapta) împreună cu Victor Ion Popa (mijloc) și alți prieteni

Fraţii Vasiliu, la o vîrstă foarte fragedă

Mama lui Birlic

Interpretînd-o pe *Mama Angheluşa*

În filmul *Telegrame*



În filmul *Telegrame*

În adolescență

În *Oameni care tac* de Al. Voitin (alături de Carmen Stănescu)

În filmul *Băieții noștri*. Cu Iurie Darie și Florentina Mosora

Portret al artistului la tinerețe, făcut de pictorul George Loewendal (Cernăuți)

Getta Kernbach, actriță a Teatrului Național din Cernăuți, soția lui Victor Ion Popa. (portret de George Loewendal)

Jules Cazaban, actor al Teatrului Național din Cernăuți (portret de George Loewendal)

Titus Lapteș, actor al Teatrului Național din Cernăuți (portret de George Loewendal)

Scriitorul și actorul G. Ciprian (portret de George Loewendal)

Revista scoasă de Victor Ion Popa la Cernăuți

I. L. CARAGIALE

CASA DE PRESA
SI EDITURA

RAMPA
SI
ECRANUL

FONDATA
1990

"Eu sînt unul din cei care l-au văzut. Şi am dorit ca prin paginile de faţă să aduc o cît de modestă contribuţie la nemurirea artistului, la perpetuarea memoriei sale în veac."

VALENTIN SILVESTRU

Lei 68 +
2 T.L.
TOTAL 70 Lei

ISBN 973-95027-1-7